

HAY QUE ESCRIBIR: LUISA VALENZUELA Y SU MANERA DE INFRINGIR LAS REGLAS

Allison Trulli

Lo problemático de la escritura

Poco me importa qué se escribe, me importa cómo se escribe
James Joyce

Hablando de sus motivos por escribir, Luisa Valenzuela dice: “Escribo contra aquellos que creen tener todas las respuestas. Espero que cada uno de mis libros sea un semillero de preguntas que genera más preguntas y por suerte casi ninguna respuesta. Pienso que se escribe siempre desde una carencia, y no para colmarla - esa sería una pretensión vana y pretenciosa - sino para interrogarla”¹ En esto se ve una respuesta lógica: se escribe para entender y no para enseñar.

A partir de los problemas que el acto de escribir puede presentar en sí, la situación se complica aun más cuando se piensa en el acto de escribir en términos de género literario y la identidad sexual. ¿Hasta qué punto se debe clasificar un escritor? ¿Cómo se revela la identidad sexual en un texto literario? Cuando un escritor cabe dentro de uno o dos géneros, ¿puede el lector ver al escritor como un artista individual o sólo en términos de su ya propuesto género? Además, cuando se piensa en un autor con un enfoque étnico/nacional, ¿es lo que escribe el escritor algo más que una visión de su cultura? Examinamos la respuesta a través de la literatura argentina y una de sus escritoras: Luisa Valenzuela.

Tomando el caso de Luisa Valenzuela, se puede decir que ella ha alcanzado a ser una escritora argentina quien sabe cómo manipular los géneros literarios muy usados en el mundo literario argentino ,eliminando la posibilidad de ser definida en términos muy

¹ www.luisavalenzuela.com

concretos. En este trabajo, analizaré en qué consiste el canon literario argentino de una manera que nos permitirá entender cómo Valenzuela ha conseguido una plaza en el mundo literario como escritora argentina femenina a la vez que se puede considerarla escritora sin límites ni de género definido.

Lo problemático de escribir (y ser) argentino

¿No podés contar más que tragedias?

Eduardo Belgrano Rawson²

Te escribo para que no confundas lo real con la verdad

Andrés Rivera³

Nunca se sabrá cómo hay que contar eso...

Julio Cortázar⁴

En su ensayo, “El escritor argentino y la tradición,” Jorge Luis Borges critica a los que creen que “la tradición literatura argentina ya existe en la poesía gauchesca...los procedimientos, los temas de la poesía gauchesca deben ilustrar al escritor contemporáneo, y son un punto de partida y quizá un arquetipo” (Borges 151). Niega que los textos populares y celebrados por ser argentinos como *Martín Fierro* sean los mejores representantes de lo argentino. Citando el uso de los temas universales, como las penas del amor y de la ausencia, Borges explica que los textos ya considerados muy argentinos no usan un léxico natural ni nativo sino uno artificial y provocado: “Hay una busca de las palabras nativas, una profusión de color local...es un género literario tan artificial como cualquier otro” (Borges 153). Continúa notando que el discurso argentino está hecho de influencias extranjeras, que los extranjeros están tejidos en la fábrica argentina. Entonces, no hay que limitarse a los temas de color local argentino, porque a los argentinos cualquier tema debe incluirlos: “Creo que nuestra tradición es toda la

² de Fuegia

³ de *La revolución es un sueño eterno*

⁴ de La autopista del sur y otros cuentos

cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental”(Borges 160).

Además, Borges nos dirige a Platón quien dijo que “los poetas son amanuenses de un dios, que los anima contra su voluntad, contra sus propósitos...” Entonces, los autores argentinos no deben limitarse al léxico y a los temas argentinos ya establecidos sino que deben pensar en los temas universales porque los temas reales (como opuestos a los generales que se puede considerar artificiales) no vienen solamente de lo argentino. El autor que se centra solamente en lo argentino es un fracasado, porque ha ignorado la ley natural de la escritura.

Podemos encontrar otros elementos de lo que Borges denomina el “discurso argentino” si leemos a Julio Cortázar. Cortázar parece no entender a las mujeres. A mi modo de ver, es esta imposibilidad de comprender el personaje femenino que conecta a Cortázar con el discurso argentino. El autor nos acerca y reflexiona sobre la idiosincrasia argentina y de los papeles de la mujer en ella. Es muy característico de la obra Cortázariana que hasta el final de su cuento, “Las puertas del cielo”, realmente sabemos poco del personaje femenina Celina. Aparece en el club, muerta y viva, y está allí en un club lleno de monstruos y humo donde Celina puede revelarse de verdad. Es decir que solamente en los mundos ajenos podemos ver la mujer en su verdadero placer; es después de la muerte, después de salir del mundo “real” que Celina puede estar puramente feliz.

En los cuentos de Cortázar, y también en la mayoría de los cuentos del discurso argentino, las mujeres apenas aparecen y, para colmo, cuando sí aparecen, las vemos desde una perspectiva masculina: Celina se revela en un espacio fuera del mundo pero todavía está en un ambiente totalmente masculino. Marcelo y Mauro la descubren por sí

mismos en su propio mundo masculino. Celina es un buen ejemplo del “cuerpo ficticio” de la mujer. Dentro de la ficción masculina, las mujeres no tienen papeles que importan mucho más que un cuerpo físico. Las mujeres llenan los espacios vacíos pero no tienen profundidad. Es importante notar, que en su fondo, el discurso argentino representa una voz patriarcal que tiene en cuenta todo menos que la presencia de las mujeres. Entonces, ¿cómo escriben las mujeres argentinas?

Lo problemático de ser argentino y escribir mujer

*Patria, mi patria, vuelvo hacia ti la sangre.
Pero te pido, como a la madre el niño
lleno de llanto.
Pablo Neruda⁵*

*En efecto, toda mujer, aun la que se da voluntariamente,
es desgarrada, chingada por el hombre.
Octavio Paz⁶*

“Hay que pensar,” dice Luisa Valenzuela, acerca de sus cuentos, que ella exige “algo mucho más comprometido que la simple trama o anécdota, algo que comprometa todo el ser no como obligación y/o imposición sino como implicancia” (Peligrosas Palabras, 198). Podemos relacionar esta idea que tiene Valenzuela sobre sus cuentos a sus escritos en general: hay que cuestionar la norma, hay que ser revolucionario, hay que contar *algo*. Lo que cuenta Valenzuela en cada instancia es la historia de la mujer y su cuerpo. Lo impresionante y revolucionario es que Valenzuela escribe de la mujer y su cuerpo en una manera que se hace necesario clasificarla como escritora del discurso argentino.

Valenzuela no es la primera autora que ha escrito con éxito en Argentina; ella es simplemente la más reconocida mundialmente y es importante notar las que la preceden

⁵ de *Canto general*

⁶ de *Los hijos de La Malinche*

como Elvira Aldao de Díaz (1850-1891); Augustina Andrade (1861-1891); Emma de la Barra (1861-1947); Silvia Fernández (1857-1945); Lola Larrosa de Ansaldo (1859-1895); Eduarda Mansilla de García (1838-1892); Josefina Pelliza de Sagasta (1844-1932); and Edelina Soto y Calvo(1844-1932). Estas mujeres eran partes de la primera generación de escritoras femeninas en Argentina. Tenían talento suficiente para ganar respeto de otros autores y críticos y tenían determinación para lograr formar un grupo que ayudaría las próximas generaciones de mujeres en publicar sus obras (Frederick,282). Escritoras de generaciones posteriores, como Beatriz Guido y Ana María Shua también forman parte de la historia argentina literaria. Estas mujeres no usaron los teorías feministas que parece que implemente Valenzuela, pero eran revolucionarios de su época de todas formas.

Llegando al tema de las teorías feministas, para las escritoras feministas de los años 70 y 80, “escribir con el cuerpo” remetía a una práctica que representó un modo de afirmar el sujeto femenino en el orden de lo simbólico, la voz de la mujer dentro de la literatura y en el mundo real. Las teorías elaboradas en este campo por Hélène Cixous, Luce Irigaray, Monique Wittig, y Julia Kristeva, para nombrar sólo algunas, han contribuido grandemente al desarrollo de este concepto, mostrando cómo, a través de la historia, la mujer había sido cortada de su cuerpo o hecha puro cuerpo. La introducción de las categorías corporeales en el terreno de lo político constituyó también una preocupación central del feminismo desde sus comienzos. “Escribir con el cuerpo” en este sentido significaba crear un lugar privilegiado para la palabra de la mujer, invertir la relación del poder entre hombre y mujer que seguía excluyéndola y recuperar el espacio

de su “jouissance”⁷, de su gozo, teniendo en cuenta toda su experiencia vivida de mujer. Se trataba de modificar, sin tener que pasar por la censura masculina, su relación personal con los detalles de la realidad escritos y narrada a través de su cuerpo como medio, cada palabra siendo la expresión de su modo de sentir, pensar, llorar, gritar, gozar, etc.

Alcanzar a ver la cola

Valenzuela adhiere a estas ideas pero no de manera muy rígida. Parece que su estrategia es: “deploy stereotypically feminine imagery repetitiously and with humor so that it acquires subversive qualities” (Watkins, 101). En su novela intrigante, La cola de lagartija, Valenzuela cumple con todas sus exigencias que tiene para sus escritos y desde luego eso implica que ha cumplido con todos los requisitos del discurso argentino y del discurso femenino a la vez.

A ella le gusta el proceso de escribir y en cierta manera le da igual escribir una novela o un relato. Es decir, su técnica parece igual en relatos largos y cortos. Para ella, la escritura como acto no es simplemente sentarse en frente de la mesa, enfrentarse con la pantalla blanca del ordenador (o un papel blanco si escribe a mano) y rellenarla con una trama sin pensar. Clarice Lispector, en su obra A hora da estrela, describe perfectamente el proceso de escribir: “No, no es fácil escribir. Es como estar quebrando piedras. Chispas y astillas vuelan como desmenuzado hierro.” ¿Por qué el proceso de escribir es tan difícil? Se supone que una autora escribe porque, para ella, es algo que le sale fácilmente, pero no. Los motivos son más profundos.

Dice Valenzuela que escribió Aquí pasan cosas raras para tratar de reincorporarse en su país del cuál había sido exiliada y adonde acababa de regresar. También dice que lo escribió para comprender lo que estaba pasando en el país y más lo que estaba pasando

⁷ Irigaray, Luce. This sex which is not one. Cornell University Press, Ithaca, 1987.

con ella (Peligrosas Palabras, 205). Ya que escribir es una manera de entender el mundo para Valenzuela no es sorpresa lo que haya dicho sobre sus motivos en escribir *Cola*⁸ : “Yo escribí Cola de lagartija con sólo un propósito: tratar de entender. Yo no podía explicarme cómo un pueblo supuestamente inteligente y sofisticado como el argentino había caído en manos del llamado Brujo, y uno malévolo en ese sentido.”⁹

Los diferentes autores de los artículos analíticos han creado varias formas de percibir/recibir la novela. Z. Nelly Martínez, en su ensayo *Luisa Valenzuela y su heraclitiana desmesura*, describe sus ideas sobre el elemento humorístico de *Cola*:

Aquí el humor es indispensable para vencer el miedo y combatir la autocensura...En efecto, aun en los escritos más dolorosos que Valenzuela produjo para acceder al fondo de un mundo victimizado por el terrorismo de estado, el humor pantagruélico que deforma la realidad y hace reír detrás de las lágrimas la revela como una payasa cabal...La idea de adjudicarle al protagonista...un tercer testículo y de investir a éste con atributos femeninos y con la facultad procreadora, constituye una potente metáfora de la apropiación de lo femenino en que se apoya el orden masculinista para imponerse y absolutizar su poder. Conformar, además, una bien orquestada ridiculización de ese poder. La risa es amarga pero benéfica...
(Martínez, 52-53)

Según Martínez, aunque los temas de *Cola* son muy grotescos, Valenzuela ha encontrado una manera de desarrollarlos con un sentido del humor. Es este sentido el que hace la novela más aguantable. En esto vemos como Valenzuela desmantela los géneros literarios para alcanzar sus metas literarias: ha cambiado en lo que normalmente consiste una novela del género grotesco. Dice la misma Valenzuela que usa el humor en sus obras: “Desde que me enteré de su existencia empecé a pensar en la literatura como una función del payaso sagrado. Al menos la literatura de quienes se saben iconoclastas. Quienes aprendimos a reír en el momento más solemne y a romper las convenciones”(Peligrosas palabras, 168).

⁸ De aquí en adelante, no escribo el título completo sino *Cola*.

⁹ Picón Garfield, Evelyn. “Interview with Luisa Valenzuela”. *Review of Contemporary Fiction* 6.3 (1986): 25-30.

A primera vista puede ser que el lector no se encuentre con el elemento humorístico, pero se debe esa falta de reconocimiento a lo difícil que es leerla y comprenderla. Valenzuela se desvía un poco de su acierto sobre los cuentos aquí. Dice que se debe leer los cuentos en “el espacio limitado de un viaje en autobús, en taxi, en tren, hasta dos paradas del subterráneo...”(Peligrosas Palabras, 204). (Entonces, sabemos que Valenzuela quiere que leamos los cuentos en cualquier lugar, porque sí, porque tenemos suficiente tiempo durante un viaje en tren para gozar de un cuento, porque los cuentos caben en nuestras vidas como si fueran escritos para leer durante los “momentos muertos”, los tiempos de viajar, de llegarse de un sitio al otro. Tiene sentido leer los cuentos cuando estemos en tránsito porque hay un paralelo: físicamente nos movemos de un lugar a otro mientras que mentalmente empezamos con cierto estado mental y seguramente (si es que hemos leído con cuidado) llegamos al final del cuento con otro estado mental. Es decir que un cuento es un medio de transporte mental. No se debe leer una novela durante un viaje en tren. Es muy simple: no hay suficiente tiempo para hacerlo. Además los procesos de leer y entenderlas son muy diferentes. Por ejemplo, se puede leer el cuento “Una familia para Clotilde” durante un viaje en tren y se puede entender el sentido humorístico e irónico. También el cuento funciona como ejemplo de su manera de escribir dentro del discurso femenina:

Son las mujeres las que tienen el poder aunque los hombres creen tenerlo hasta el final. Como lectores, sabemos que no tienen el poder los hombres porque podemos ver cómo les manipula Clotilde. Ella se acuesta con Rolando y le hace saber que también se acuesta con el hijo de Rolando, Rolo, para que Rolando se sienta competitivo, para que siga acostándose con ella, manejado por la obsesión de ser mejor que su hijo. Clotilde

procura que Rolando nunca sea egoísta en la cama, porque él está tan preocupado con ser el amante mejor. Así es con Rolo también, pero Clotilde tiene aun más poder sobre Rolo porque él no sabe hacer el amor y entonces es ella quien le enseña, es ella que le moldea sexualmente: “fue ella quien le enseñó por dónde debían ir sus manos...”(El Placer Rebelde, 177).

En *Cola*, vemos cómo Valenzuela comenta sobre su país (usando el modelo del discurso argentino) y sobre el estado de la mujer (usando el modelo del discurso femenino) por su historia de El Brujo. Este personaje es simbólico de la dictadura en Argentina y entonces la represión de la gente en general, y a la vez representa las fuerzas masculinas que oprimen la mujer.

The most important secretion in *Cola*, however, is not blood, nor secrets, nor bodies; it is language, which Valenzuela “secretes” against the official rhetoric of the Sorcerer. In her article, “The Other Face of the Phallus,” she draws an analogy between the female mouth and the vagina and between the fluids that exude from these dangerous orifices: “Ever since the beginning of time we have been told by men what to do with our bodies, and chiefly with that portion of our bodies so full of menaces, so much like the other, hidden part: the mouth. Speech was controlled and censored; not a word should ever be out of place.

(Christoph, 378)¹⁰

El Brujo está obsesionado con el poder. Lo único que quiere es el poder total:

“...dominar el mundo es la única voluptuosidad posible, el gran orgasmo cósmico” (*Cola*, 298). Entonces no necesita a las mujeres para alcanzar un orgasmo. “¿Mujeres? ¿Para qué quiero mujeres? Yo vengo con mujer incorporada, soy completo”(32). El Brujo se cree totalmente autosuficiente: “El, que fue su propio padre y destruyó su claustro, es también la primera mujer por suerte sin vagina por suerte sin vagina, el puro huevo” (34). Habla del tercer testículo, que es su hermana, Estrella. Entonces, es sin sexo concreto: “Ya ni hombre ni mujer...no se le puede calificar con género definido alguno y hay que

¹⁰ Christoph, Nancy. “Bodily matters: the female grotesque in Luisa Valenzuela.” *Revista Hispánica Moderna* 48.2: 365-379.

crearle nuevos adjetivos. No neutros porque de neutro nada tiene el Brujo, sino adjetivos ambiguos, mutantes” (265). El Brujo no tiene un sexo definido, pero de todas formas no es mujer, porque El Brujo no puede comprender un mundo con mujeres poderosas.

A pesar de que El Brujo no quiere que las mujeres tengan poder, ya no puede negar que por lo menos haya una mujer poderosa: Luisa Valenzuela como personaje y segunda autora. “La mujer- Luisa Valenzuela, autora de *Cola de lagartija*; la otra Luisa Valenzuela, escritora de la biografía del brujo, Rulitos, personaje de la novela- se encarga de perturbar el preestablecido orden del discurso masculino”(Francescato, 875).¹¹ El Brujo no cree que Luisa Valenzuela tenga poder y por algún tiempo, la autora/narradora no cree en sí misma: “¿Matar al brujo?” se pregunta. “Imposible. El brujo no vive por mí y yo quizá sí viva por el brujo”(218). La narradora expresa el temor que el Brujo haya invadido su reino, el imaginario; acepta seguir narrando aunque piensa que él siempre llevará ventaja no sólo porque sabe más sino porque inventa mejor (Francescato 880). Entonces podemos ver que el Brujo se siente superior a las mujeres, en particular a la narradora, y que al principio la narradora se siente inferior. Es ella la que realmente domina los dos mundos a pesar de sus dudas iniciales: “Sí señor. Planto bandera, planto el lápiz, planto la palabra escrita y quizás algún día todo esto sirva de semilla” (245). “El verbo “plantar” adquiere en este contexto dos dimensiones: la de abandonar y también la de sembrar, acción masculina de la que se apropia la mujer. Y concluye: <<En esta sencilla ceremonia hago abandono de la pluma con la que otras sencillas ceremonias te anotaba...Borrándome del mapa pretendo borrarte a vos. Sin mi biografía es como si no tuvieras vida. Chau, brujo, *felice morte* (firmado) L. Valenzuela”(Francescato, 880).

¹¹ Francescato Paley, Martha. “Cola de lagartija: Látigo de la palabra y la letra P.”

La narradora/personaje de Luisa Valenzuela es simbólico. Para Valenzuela es muy importante que las mujeres puedan escribir sobre la dictadura en Argentina:

La escritora, habiendo logrado anular las barreras de censura que por siglos pesaban sobre su expresión erótica, se topa ahora con una nueva valla. Al menos en la Argentina de los últimos años. Aquí la tríada mujer/literatura/política está resultando de muy difícil conjunción. Más allá de la crisis de lectores, parecería haber un rechazo visceral por las obras de calidad escritas por mujeres que aluden, aun en forma indirecta, al período de la dictadura militar, los años de plomo que van de 1976 a 1982.

(Peligrosas Palabras,93)

Es decir que Valenzuela intenta ser la portavoz femenina en este mundo de mujeres tan silenciosas. Vemos la mujer callada en la novela, “La Muerta,” como si tuviera vida a través del deseo de El Brujo. Entonces tenemos la narradora Luisa Valenzuela, una mujer que escribe sobre El Brujo, una mujer no callada que teme perder su autoridad y tenemos la mujer enterrada que tiene mucho poder sin preocuparse. No hay que preocuparse la mujer enterrada por dos razones que pueden combinarse y ser una: Está muerta y está silenciosa. No es capaz de hablar y entonces El Brujo la permite tener todo el poder porque realmente no es el poder de “La Muerta” sino de él. Valenzuela nos subraya el estado de la mujer: visible y silenciosa. Además, la mujer está incompleta porque El Brujo ha cortado su dedo. El dedo cortado de “La Muerta” es a la vez un objeto de fetiche de la necrofilia de El Brujo y un símbolo fálico. Su dedo cortado apunta una carencia: la ausencia del cuerpo perdido del cual fue amputado. “Only through the meditation of the fragment can the female body be apprehended and coveted in its plentitude – woman in her totality, woman complete- proves intolerable and more to the point, strong and threatening: she is then seen as agent, not victim of dismemberment” (Molloy, 116).¹²

En la organización de la novela, el dedo amputado sugiere metafóricamente a la autora desconectada de su texto, pero al final vemos que la autora el su texto son unidos,

¹² Molloy, Silvia. *Women’s Writing in Latin America: An anthology*. Westview Press: 1991.

y entonces, en este mundo bizarro de El Brujo, la mujer es la que ha ganado (Gartner 94)¹³.

Valenzuela escribió *Cola* en la ciudad de Nueva York. No estuvo en Argentina porque no podía sobrevivir allí. Recordamos que Valenzuela escribió esta novela, que está obviamente en contra de los gobiernos militares que habían tomado el poder en Argentina, durante la Guerra Sucia. Entonces no sería posible publicar una novela así dentro de las barreras de su país natal. De todas formas es una novela muy argentina que tiene en cuenta la mujer.

También, podemos decir que otra obra de Valenzuela, *Novela negra con argentinos*, es un buen ejemplo de literatura argentina, según el criterio de Borges, porque, desprendiéndose del color local argentino, tiene lugar en Nueva York. Es una historia argentina cuya acción se desarrolla fuera del país. Como con *Cola*, Valenzuela la escribió fuera de Argentina, pero años después, y podemos ver su evolución como escritora: desde *Hay que sonreír* hasta *Realidad nacional desde la cama*, Valenzuela ha crecido en términos de su estilo. Mientras que los hombres en novelas como *Cola* son menos que compatriotas con las mujeres, los hombres en *Novela negra con argentinos*, como Agustín Palant, son amigos de mujeres, y muchas veces, vemos más de la mujer debido a sus interacciones con los personajes masculinos.

Una argentina en Nueva York – Atando cabos sueltos

Escribiendo sobre lo difícil que es ser argentino, Jorgelina Corbatta nos relata algunos de los elementos fundamentales del discurso argentino: “La problemática de ser argentino, central en *Novela negra*, se plantea...junto con el exilio, el abandono y la

¹³ Gartner, Bruce. “Un regodeo en el asco: cuerpos despedazados.” From Diaz, Gwendolyn. La Palabra en Vilo. Editorial Cuarto Propio: Chile, 1996.

nostalgia, el orgullo, y la negación de pertenecer a un país del que se pregunta: “qué tiene este país que todos le huimos y nos quema por dentro, qué hay de nosotros por el mundo, linyeras del amor, sin siquiera querer reconocernos, negándonos los unos a los otros, qué es ser...”(23)”(Corbatta 107).

Novela negra con argentinos es un ejemplo de la manera en que Valenzuela se ha insertado dentro de un discurso tan patricarcal. Es una novela que funciona dentro del tal discurso y, a la vez, dentro de otro discurso: un discurso femenino. Por ejemplo, Valenzuela sigue la pauta de Borges, explotando el género popular de la novela policial. Así, imitando el maestro pero modificando el género, ella entra en el discurso argentino. “Desarrollada a partir del crimen, la novela, inicialmente, parece presentar una trayectoria policial. Sin embargo, teniendo en cuenta las características básicas de este género, rápidamente se abandona tal percepción” (Cordones-Cook, 1995, 39). En esto se ve claramente la manera en que Valenzuela desconstruye los géneros literarios: implementa las características de una novela policial, algo considerado literatura masculina, pero los usa desde la perspectiva de una mujer, haciendo esta novela policial en particular algo femenino.

En las novelas policiales siempre queremos saber quién ha cometido el crimen pero en esta obra de Valenzuela ya sabemos el “who dunnit” y estamos motivados por saber el motivo. Entonces la novela se aproxima más al género negro, o a las tramas de Borges donde la motivación de tales actos constituye el enigma del texto, aludido desde el título mismo. Este género no intenta restaurar el orden social como intentan las novelas policiales. “Con fuertes dosis de violencia, escenas eróticas y crueldad, apunta a desnudar la otra cara de la sociedad, que por oculta no deja de existir” (Cordones-Cook,

1995,39). En este punto, podemos ver cómo Valenzuela ha puesto un discurso femenino dentro del discurso argentino. Sirviéndose del personaje de Roberta, Valenzuela hace que la mujer se convierta en un ser visible y oído. También, porque la forma de la novela tiene semejanzas al género policial pero no es exactamente igual, Valenzuela reescribe un discurso argentino en clave popular. Es una forma muy usada por Borges: “El detective, generalmente, es un individuo con una ideología muy conservadora. Personaje duro, autónomo y muy masculino, con una vida sexual muy activa que se manifiesta como poder y dominio sobre la mujer, el detective se compromete emocionalmente, no con la mujer sino con el caso” (Cordones-Cook, 1995,39). Valenzuela desconstruye el estereotipo sexista del detective cuando usa una mujer sexualmente liberada, una intelectual competente, muy activa, y que tiene iniciativa propia en el papel del detective. Roberta no necesita identificar al asesino porque ya lo conoce, pero es un detective de todas formas porque empieza a hacer indagaciones sobre las motivaciones secretas que motivaron a Agustín a cometer el crimen. En fin, una autora como Valenzuela puede ser tan respetada en una comunidad masculina porque sus obras no sólo pertenecen al discurso femenino sino al discurso Argentino popular. Valenzuela simplemente ha borrado algunas limitaciones dentro de este discurso para poder alimentar la fundición.

En *Respiración Artificial*, Ricardo Piglia propone la pregunta: “¿Quién escribirá el *Facundo*?” Piglia quiere saber quién escribirá un nuevo discurso argentino, quiere saber cómo cambiará la literatura. Piglia sabe que un cambio es necesario porque escribe dentro de Argentina durante la Guerra Sucia, y no puede escribir sin autocensurarse. Está pidiendo que alguien cambie el discurso para poder escribir sobre lo indecible. Luisa Valenzuela, con su *Novela negra con argentinos*, ha escrito el nuevo *Facundo* no en el

sentido de la civilización y la barbarie, sino como una “obra fundacional” para la época contemporánea.

Agustín Palant y Roberta Aguilar son los personajes principales en *Novela negra con argentinos*. Son representativos del discurso argentino. La novela representa un orden cultural patriarcal argentino mientras que incluye a las mujeres y la perspectiva femenina a través del personaje de Roberta y la idea de escribir con el cuerpo.

Según Hélène Cixous en su artículo “The Laugh of Medusa” la mujer ha sido exiliada de la escritura por la ley patriarcal y “se ha visto dominada por un sistema de intercambio cultural absolutamente masculino” (Cordones Cook,1995,41). Entonces, es necesario superar la economía libidinal masculina que ha confiscado el cuerpo femenino para recuperarlo y con él, la palabra (Cordones Cook,1995,41). Valenzuela lo hace a través de *Novela negra con argentinos*:

Primero, Agustín representa el discurso argentino que excluye a las mujeres. Agustín mata a una mujer que apenas conoce: “Había matado a una desconocida porque sí, sin el menor motivo”(6).¹⁴ Es significativo que ha matado a una mujer, no sería igual si hubiera matado a un hombre porque así no existiría una lucha entre los sexos. Agustín mata a una mujer porque sí, porque quiere imponer su superioridad. A lo largo de la novela, Agustín nunca determina el porque de su crimen, pero nosotros como lectores debemos leer entre líneas para averiguar lo que pensamos tener sentido. El personaje de Héctor Bravo, un médico de Uruguay, es la única persona a quien Agustín revela todos los detalles de su crimen. No es casualidad que Agustín se confíe en un hombre: “...he killed the image of all women, whom he fears because they force him to face unbearable

¹⁴ Valenzuela, Luisa. *Novela negra con argentinos*. New York. Ediciones del Norte. 1990. * De aquí en adelante, cuando solamente hay una página citada significa que estoy citando esta novela. Las demás citas llevarán su autor.

frustrations” (Cordones-Cook 748). Entonces, Agustín no puede confiar en una mujer porque les tiene miedo a ellas. Según Fernando Aínsa, una de las maneras de reaccionar al miedo es intentar conquistar. Agustín tiene miedo de las mujeres, posiblemente porque no sabe satisfacerlas, y entonces intenta conquistarlas. Su acto más obvio es el asesinato de Edwina Irving, la actriz desconocida, aun en sus lamentaciones: “La desesperación le hizo soltar las lágrimas. La desesperación y la risa y el dolor que sentía por esa pobre mujer que acaba de matar *y se sentía también por sí mismo, pues con esa muerte gratuita moría a su vez un poco. O moriría del todo. En la silla eléctrica*” (énfasis mío, 6). Aun en su muerte Edwina es inferior a Agustín. Empieza por lamentar su crimen, se siente mal por haber matado y termina sintiéndose mal por sí mismo. Agustín de todas formas es la persona más importante en su vida, es puro egoísta: “Putá madre, se dijo Agustín Palant, venir a refugiarse en esta ciudad para finalmente serle tan fiel a los locales lecturas baratas y tan pero tan infiel a lo único que podía importarle, la escritura” (7). Ha matado a una mujer y se preocupa por su escritura y por sí mismo.

Es interesante que la única cosa que pueda importarle a Agustín es la escritura. La incapacidad de expresarse a través de las palabras es un tema integral en *Novela negra con argentinos* igual que en otras novelas de Valenzuela, como en *Hay que sonreír*:

First, the text offers a political story, but it is a political story hidden beneath and disguised by a love story; as the narrator notes, a love story signals that which can be articulated openly, a political story that which cannot: “Porque ésta parece ser una historia de lo que no se dice. El deseo en cambio se menciona pero no se cumple”(22)¹⁵ In this sense, what is not said becomes even more important than what is said, and the story centers on an absence, a silence.”
(Magnarelli, 12)

Podemos transcribir esta cita a *Novela negra* sin mucho esfuerzo. Hay una historia de amor, aunque sea en mal estado, entre Agustín y Roberta. Con cada vez más frecuencia no pueden ellos comunicarse con palabras, y entonces se comunican con silencio.

¹⁵ Magnarelli usa la misma versión que uso yo.

Finalmente después de decidir contarle a Roberta lo que ha hecho Agustín, ella intenta consolarlo y él, como siempre, la rechaza. Otra vez, Valenzuela se ubica dentro de un género, esta vez el de amor y fantasía, para luego dismantlarla. La reacción de Roberta tiene doble importancia: le da un tiempo de silencio. Esto es importante primero porque vemos que se comunican con silencio. En este ejemplo Roberta le está castigando a Agustín. En esto estriba el segundo elemento importante: vemos el primer intento de Roberta de enfrentarse con Agustín en una manera que les deja a los personajes iguales: no hay una persona superior. “Roberta dejó un espacio de tiempo entre ellos y para Agustín fue peor que si hubiera arrancado de su lado”(39).

Aunque las novelas de Valenzuela se tratan de lo inexpresable muchas veces, ella no cree que no haya manera de explicar lo inexpresable. “...yo no creo en lo inefable. La lucha de toda persona que escribe, de toda escritora de verdad, se entabla contra el demonio de aquello que se resiste a ser verbalizado, a ser puesto en palabras”(Peligrosas Palabras, 120). Valenzuela no cree que poner lo inefable en palabras signifique darle un significado fijo, sino dejarlo suelto para que el lector pueda recogerlo y organizarlo en algo significativo: “...her works are not designed to imply that she alone knows the truth or the answers to the problems. Instead, she attempts to present situations in ways that subject them to different interpretations...” (Magnarelli 10).

Escribir con el cuerpo. Esto es lo que le sugiere Roberta a Agustín muchas veces. “Meté tu cuerpo donde metés tus palabras...”(17). Valenzuela dice que la escritura debe tener su propia vida: “Un cuento es algo que se puede sostener en la palma de la mano y tiene vida propia”(Peligrosas Palabras, 203). En escribir con el cuerpo, uno hace que el

cuento tenga propia vida, porque no solamente tiene vida en la pantalla del ordenador sino que tiene vida en un mundo teatral.

Escribir con el cuerpo quiere decir muchas cosas. De una manera, habla del otro: el cuerpo que no sea de los padres, “un cuerpo que no sea prefabricado, construido, imaginado, fantasmado, proyectado, concebido y dibujado por todos los pensadores y artistas consagrados y canonizados de la sociedad patriarcal del Occidente, de Platón a Lacan, pasando por Rousseau y Rodin”(Potvin 205). Escribir con el cuerpo sería entonces no sólo dejar de escribir en los cuartos ajenos o en el margen sino hacerlo con su propia pluma, sin tener que pedírsela prestada. Es Roberta quien siempre habla de escribir con el cuerpo. Aun en el principio de la novela, le recomienda a Agustín que escriba con su cuerpo. El concepto es algo enrarecida para el hombre, pero cuando Roberta le recomienda a Agustín que escriba con el cuerpo, los lectores se sorprenden poco de constatar que él no entiende de qué se trata. Agustín, sin embargo, tiene un problema: hace tiempo que no logra escribir ni siquiera con la cabeza. Por eso, a pesar de todo, la propuesta de Roberta lo intriga(Potvin 206). No puede entender lo que es escribir con el cuerpo al principio porque es algo perteneciente a lo femenino: “La escritura de mujeres exhibe una diferencia determinante en el tratamiento del cuerpo. La letra femenina articula una flexión distinta en el que la subjetivización es el vórtice de la productividad textual” (Perrilli, 39). Agustín no tiene ninguna idea de lo que se trata esto hasta el final de la novela, cuando puede admitir que ha matado a Edwina Irving. Como puede aceptar su culpabilidad, puede ahora entender lo femenino. Su reconocimiento le permite ver a las mujeres dentro de su propio discurso argentino, dentro de su proceso de

escribir con el cuerpo. Agustín ha incorporado lo femenino y entonces es parte del nuevo discurso de Valenzuela: el discurso argentino en que las mujeres tienen lugar y voz.

Alegóricamente, Agustín representa el discurso argentino por su inhabilidad de recordar el pasado, o mejor dicho su falta de querer recordar. Tiene memorias oscuras, visiones violentas, pero todo esto está reprimido. Victoria Martínez dice que la represión militar en Argentina

...reproduced an experience similar to the Holocaust in the process of eliminating “subversive” elements of society. The process of indiscriminate raiding of homes, snatching people from the street, torture and experimentation created a collective memory for the majority of Argentine citizens, many of whom were forced into exile, of fear and a sense of bewilderment. Consequently, the existential state that Roberta and Agustín find themselves in stems from their inability to understand the world in which they live. Ironically, the perception that exile in the United States represents freedom from repression and censorship and protection from abuses of a government is negated in Valenzuela’s novel by its suggestion that violence and torture are universal characteristics of mankind.

(Martínez 61).

Agustín quiere “aceptar su lado más sonriente y no seguir volviendo en el oscuro”(137).

Es decir que Agustín no se permite recordar el pasado y este hecho le une con la humanidad. Es otro elemento argentino de la novela. Aunque ya está en tierra más firme, no puede recordar, porque no ha escapado realmente y todavía es un desterrado. Si no va a recordar, no puede manipularlo para que pueda entenderlo mejor, para que pueda ayudarles a los demás entenderlo mejor. No quiere recordar- representa la Argentina oprimadora que quiere esconder todo debajo de la superficie.

En algunos momentos los personajes creen que pueden evadir sus memorias. Creen que es posible empezar de nuevo por completo. Al final de su auto-exilio dentro del departamento de Roberta, se van a la calle para encontrarse con el teatro de la difunta Edwina. Agustín no puede encontrarlo, no puede reconocer nada. Todo el mundo parece nuevo y ahora han vivido una vida en un día, y ahora pueden, o piensan que pueden empezar de nuevo: “Toda una vida...hubiera transcurrido desde el día anterior...”(133).

Vemos que no pueden de verdad empezar de nuevo cuando Agustín va a la oficina de

Ava Taurel. La recepcionista habla con él como si fuera un cliente: “todos vienen acá a buscar algo que les pertenece, algo que han perdido, el color de sus fantasmas, vienen a buscar lo que les falta, lo que sueñan y lloran”(144). Sin saber lo que dice, la recepcionista rechaza la idea de Agustín de empezar de nuevo, insistiendo que hay que recordar y entender. La recepcionista hurga aun más cuando dice que “las ideas a veces necesitan de una buena tunda, a veces las ideas sólo afloran con el látigo...”, cosa que implica que Agustín necesita recordar su tortura, o aceptar la culpa de su pasividad en Argentina, o recordar del todo para poder escribir otra vez.

Su encuentro con la recepcionista es bien interesante. Se da cuenta de que necesita recordar el pasado si quiere volver a escribir. Por eso, después de tener relaciones sexuales con ella, un acto de conquistar su miedo, dice que ya no quiere sus manuscritos- la razón por su visita: “Otro día, repitió él con bastante esperanza en la voz”(149). La palabra “esperanza” es algo problemático. ¿Cómo que tiene esperanza ahora? Acaba de saber que recordar es necesario; ahora se da cuenta que tiene que hacer algo desagradable. Pero, sí tiene esperanza todavía porque en su acto sexual “pensaba que habría que ponerlo en palabras más inspiradas, más como de pulpa y tibieza de sol, palabras mórbidas pero también eso resultaba banal, la delicia empezaba a ser otra, untuosa y calentita, un sambayón del alma, esos gustos cursis, de antes, gustos olvidados que retornan desde lo más hondo de la añoranza. Tactos y olores de infancia sin exigencia alguna”(149). Agustín tiene esperanza porque se está recuperando la vida, y no teme. Al contrario. Se siente feliz, se siente nuevo. Entonces, aunque sabe que no está listo para recordar todo el pasado, finalmente entiende que es mejor que él mismo revise en vez de empezar de nuevo, porque una vida nueva no comprenderá lo que ya ha pasado

y no será capaz de afectar un cambio en el mundo, o, escribir. “Volver atrás,” piensa por la primera vez Agustín, “para qué, cuando el verdadero volver atrás significaría en realidad volver a Buenos Aires, a su infancia, a su...”(149). Entonces, de repente, pierde su esperanza, pero no totalmente porque pasa a comprar una libreta y una pluma.

Valenzuela nos presenta la lucha de enfrentarse con el pasado por Agustín. Podemos ver esta lucha, este irse hacia y irse de, en una página (149). Valenzuela nos escribe en la forma verbal y también estructural.

Wendy Caldwell explora esta idea de irse de e “irse hacia” en su artículo “El laberinto del discurso: reflejos de la huida-búsqueda en *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela.” Tiene que ver con el exilio. De hecho, Caldwell lee *Novela negra* como una novela del exilio, otra vez revelando que las obras de Valenzuela son multidimensionales. Dice Caldwell que Valenzuela añade significado al tema del exilio: con el discurso femenino. “El discurso del exilio no es un fenómeno que ha sugerido solamente durante la época de la dictadura en América Latina, sino que ya existía en los textos escritos por mujeres y otros grupos marginales...es decir, la voz femenina siempre ha reflejado un discurso del exilio...”(Caldwell, 439). Entonces, podemos decir que Valenzuela es una exiliada dentro de su exilio.

“La trama comienza con la huida de Agustín del sitio donde acaba de matar a Edwina,” explica Caldwell. “Su conciencia, que vacila entre tercera y primera persona, revela que no tiene ningún motivo”(440). La novela se desarrolla y gira en torno al deseo de saber por qué, más bien la novela es una busca de autocomprensión (Caldwell, 440). Como ya hemos dicho, Agustín no quiere sentirse culpable de ninguna manera. Aun rechaza su propio papel en el asesinato de Edwina: “No es él asesino...No puede ser él

(4)” “No fui yo quien apretó el gatillo y disparó un tiro y mató a alguien. En absoluto” (23). Como no quiere participar en el mundo debido al hecho que no quiere recordar nada, Agustín niega su culpabilidad para evitar participar en el mundo exterior y en el mundo interior- sus propios pensamientos y recuerdos.

Roberta llega a ser clave en la “autoconciencización” de Agustín porque le guía por la ciudad, por “los espacios profundos de la subconciencia del ser humano”, y es aquí en la exploración humana entran los aspectos marginados de la sexualidad humana: el travestimiento, homosexualidad, y sadomasoquismo (Kaminsky,143). Aquí vemos lo oculto de la sociedad y Valenzuela nos hace enfrentarnos con temas posiblemente incómodos.

Nos enfrentamos con este mundo de lo oculto mayoritariamente por la perspectiva de Roberta. Es ella que hace la mayoría de las cosas chocantes, o es ella que nos introduce a los espacios oscuros de la ciudad y de la mente. Durante su busca, (algo que tiene dos partes- la parte con Agustín de encontrar sus motivos y la parte que busca saber más de Agustín, la parte que quiere saber por qué la ha engañado sobre el sexo de la victima-) “Roberta comes to a second hand clothing shop, and with the help of Bill, a handsome green eyed black man, she transfigures herself with masks, costumes, and transvestism. She cuts and colors her hair. She dresses as a man, as a swaggering “macho” from the forties. Starting with an impoverished and rudimentary reality, she improvises a theater” (Cordones-Cook, 746). Escribiendo con el cuerpo, Roberta cumple con fantasías eróticas en una serie de transacciones espontaneas, y dramaticas. Para poder aprender lo que se siente realmente, Roberta intenta obtener acceso a un escenario que no le pertenece a ella, lo del Agustín. “She adopts a theatricality filled with inversions and

lethal mirrorings, which re-presents the crime, with Bill in the role of victim and she in that of Agustín” (Cordones-Cook, 746). En esto vemos que Roberta escribe con su cuerpo. No sabe los detalles del crimen y entonces los recrea en un pequeño escenario teatral. Además, como mujer se está forzando dentro de un mundo en que un hombre la prohíbe entrar.

Luisa Valenzuela es una autora argentina muy celebrada y reconocida. Ya que el discurso argentino es algo a veces elusivo, pero siempre muy masculino, es importante notar el éxito de Valenzuela en meterse dentro de este discurso. Lo que es más, ha incorporado elementos nuevos en el discurso para hacerlo más universal: ha puesto la perspectiva femenina. No es decir que ha creado un discurso en que las mujeres sean superiores, porque esto nunca será motivo de la autora, sino que ha hecho un equilibrio entre los sexos. Por canon literario personal, Valenzuela nos da el nuevo *Facundo*, con mujeres que pueden ser sexuales y escritores que usan el cuerpo en vez de la pluma. Ha desmantelado los géneros literarios para alcanzar su meta de generar más preguntas.

Hay escritores que escriben para responder a las cuestiones más profundas de la vida, pero así no se puede clasificar Luisa Valenzuela. De hecho, es muy difícil clasificarla en absoluto porque es muchas cosas a la vez. Ella es escritora femenina, es escritora argentina, y es escritora de géneros literarios múltiples. Simplemente, es escritora, y puede ser tantas cosas porque no es rígida. A ella le gusta usar los géneros literarios muy argentinos, como la novela policial, y cambiarlos para expresar lo que quiere. Desde luego, no finge tener las respuestas a las cuestiones profundas de la vida cuando escribe, porque sus escritos son su manera de formular más preguntas y, en formulando preguntas, empieza a entender. Es decir que Luisa Valenzuela escribe para

entender la vida. En eso, ha creado nuevas formas de escribir dentro de géneros literarios y eso le permite crear nuevos discursos literarios como un discurso femenino argentino.

Bibliografía

Aínsa, Fernando. "Viaje al país del miedo: cambio y permanencia del miedo como tema: el ejemplo de Luisa Valenzuela." *Arrabal* 2-3 (2000): 283-291.

Altamiranda, Daniel. "Las armas y las letras: respuesta de los intelectuales a a guerra sucia." *Chasqui* 27 (1998): 23-32.

Bilbija, Ksenija. "The Rhetoric of the Repressed in "Black Novel (with Argentines)" by Luisa Valenzuela." *Letras Femeninas* 27 (2001): 129-147.

---. Yo Soy Trampa. Feminaria Editoria: Buenos Aires, 2003.

Caldwell, Wendy. "El laberinto del discurso: reflejos de la huida-búsequeda en "Novela negra con argentinos" de Luisa Valenzuela." *Revista iberoamericana* 175 (1996): 439-446.

Borges, Jorge Luis. "El escritor argentino y la tradición."

Christoph, Nancy. "Bodily matters: the female grotesque in Luisa Valenzuela." *Revista Hispánica Moderna* 48.2: 365-379.

Corbatta, Jorgelina. Narrativas de la guerra sucia en Argentina. Ediciones Corregior: Buenos Aires, 1999.

Cordones-Cook, Juanamaría. "La práctica textual/sexual de Luisa Valenzuela en Novela negra con argentinos." *Letras Femeninas* 21 (1995): 37-46.

---. "Luisa Valenzuela habla sobre Novela negra con argentinos y Realidad desde la cama." *Letras Femeninas* 18 (1992): 119-126.

---. "Novela negra con argentinos, imagos de la guerra sucia." *La palabra en vilo: Narrative de Luisa Valenzuela*. Eds. Gwendolyn Díaz and María Ines Lagos, 163-176. Santiago: Pagnation, 1996.

Cortázar, Julio. "Las puertas del cielo." In: La autopista del sur. Penguin Books, 1966.

Cox, Victoria. "Political and Social Alienation: In Valenzuela's Novela negra con argentinos." *Letras Femeninas* 23 (1997): 71-77.

Francescato Paley, Martha. "Cola de lagartija: Latigo de la palabra y la letra P." *World Literature Today* 59(1996): 875-882.

Frederick, Bonnie. "In their own voice: The women writers of the Generación del 80 in Argentina." *Hispania* 74 (1991): 282-89.

García Pinto, Magdalena. *Historías íntimas. Conversaciones con diez escritoras latinoamericana*. Hanover: Ediciones del Norte, 1988.

Gartner, Bruce. "Un regodeo en el asco: cuerpos despedazados." From Diaz, Gwendolyn. *La Palabra en Vilo*. Editorial Cuarto Propio: Chile, 1996.

Glickman, Nora. "La New York de Luisa Valenzuela, contrastada." In *Luisa Valenzuela sin máscara: Feminaria*. Ed. Gwendolyn Díaz, 141-153. Buenos Aires: Pagination, 2002.

Irigaray, Luce. *This sex which is not one*. Cornell University Press, Ithaca, 1985.

---. *Speculum of the other woman*. Cornell University Press, Ithaca, 1987.

Kaminsky, Amy. *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Lispector, Clarice. *A hora da estrela*. São Paulo: Ática, 1996.

Logan, Joy. "Luisa Valenzuela and the Body Politic: Desire, Sexuality, and Political Transgression in *Novela negra con argentinos* and *Realidad desde la cama*." *Antípodas: Journal of Hispanic and Galician Studies* 6-7 (1994-1995): 219-228.

Magnarelli, Sharon. "Luisa Valenzuela: from *Hay que sonreír* to *Cambio de armas*." *World Literature Today* 58 (1984): 9-13

---. "Luisa Valenzuela: Cuerpos que escriben (metonímicamente hablando) y la metáfora peligrosa." In *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*. Eds. Gwendolyn Díaz and María Ines Lagos, 53-78. Santiago: Pagination, 1996.

Martinez, Victoria. "In Search of the Word: Performance in Luisa Valenzuela's *Novela negra con argentinos*." *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 23 (1994): 54-65.

Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics: Femenist Literary Theory*. Methuen, London and New York, 1985.

Molloy, Silvia. *Women's Writing in Latin America: An anthology*. Westview Press: 1991.

Perrilli, Carmen. *Las ratas en la torre de babel. La novela argentina entre 1982 y 1992*. Ediciones Letra Buena: Santos Dumant, 1994.

---. "Un mapa del infierno: la novella argentina entre 1982 y 1992." *Hispanamérica* 24 (1995): 95-101.

Picón Garfield, Evelyn. "Interview with Luisa Valenzuela". *Review of Contemporary Fiction* 6.3 (1986): 25-30.

Potvin, Claudine. "Escribir con el cuerpo: *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela." *Antipodas* 5 (1994-1995) 205-217.

Rivas Beltrán, Mónica. "Cola de Luisa Valenzuela" *Boletín Painal*, November 2002. (www.luisavalenzuela.com)

Rosa Lojo, María. "La frontera en la narrativa argentina." *Hispanamérica* 25(1996): 125-136.

Sosnowski, Saul. "La dispersion de las palabras: novelas y novelistas argentinos en la década de setenta." *Revista Iberoamericana* 49(1983): 955-963.

Valenzuela, Luisa. . La Cola de lagartija. Bruguera, Buenos Aires, 1983.

---. Hay que sonreír. Americaleeficciones, Buenos Aires, 1966.

---. Peligrosas Palabras. Temas Grupo Editorial, Buenos Aires, 2001.

---. Novela negra con argentinos. Ediciones del Norte, New York, 1990.

Watkins, Susan. Twentieth-century women novelists. Palgrave, New York, 2001.