

Texto, contexto y postexto:

Aproximaciones a la obra literaria de Luisa Valenzuela

ISBN: 1-930744-46-3

© Serie Nueva América, 2010

INSTITUTO INTERNACIONAL DE

LITERATURA IBEROAMERICANA

Universidad de Pittsburgh

1312 Cathedral of Learning

Pittsburgh, PA 15260

(412) 624-5246 • (412) 624-0829 fax

illi@pitt.edu • <http://www.pitt.edu/~hispan/illi/index.html>

Colaboraron con la preparación de este libro:

Foto de la tapa: Marianella Collette

Composición, diseño gráfico y tapa: Erika Braga

Correctores: Alejandra Caneado y Javier Áviles

Gwendolyn Díaz

María Teresa Medeiros-Lichem

Erna Pfeiffer

Editoras

Texto, contexto y postexto:
Aproximaciones a la obra literaria de Luisa Valenzuela

ÍNDICE

GWENDOLYN DIAZ, MARÍA TERESA MEDEROS-LICHEM, ERNA PEIFFER. Introducción: Luisa Valenzuela en la traducción y en la crítica 9

LUISA VALENZUELA. Por escrito. La aventura en 20 libros 19

I. El texto en traducción

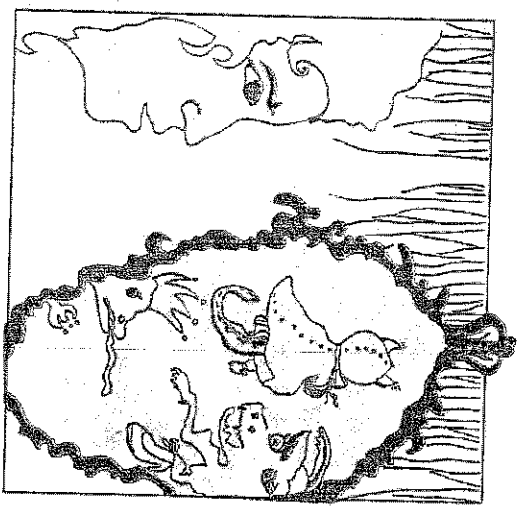
ERNA PEIFFER. La circulación de la obra valenzueliana entre idiomas y culturas: traducciones al inglés, alemán, portugués, francés e italiano 35

STEFANIA SAVOIA. Simetrías-Symmetrie: percibir un mundo a través de las palabras 63

II. El texto en el contexto político

KARL KOHUT. Luchar con la palabra: Luisa Valenzuela, la dictadura y la violencia 73

RIKE VOLTE. Umbilicales: punto cero para una contra-historia. *Doppelgänger*, palabras excéntricas y otros síntomas posttraumáticos y postsexuales en la obra de Luisa Valenzuela 97



Maria Emilia Lieben

III. Contextualizando tiempo y espacio	
GWENDOLYN DÍAZ. Espacios sagrados, profanos y cuánticos en la narrativa de Luisa Valenzuela	127
FERNANDO BURGOS. <i>El gato efíaco</i> en distorsión	147
IV. Género y textualización del lenguaje	
MARÍA TERESA MEDEROS-LICHEM. Niveos derroteros del lenguaje: la travesía de la escritura de Luisa Valenzuela	171
AMY KAMINSKY. Luisa Valenzuela toma la vía lunar	183
V. De cuentos de hadas y 'otros' cuentos	
MARIANELLA COLLETTE. La metáfora de la bruja-escritora en "La densidad de las palabras" de Luisa Valenzuela	205
DEBRA ANDRIST. Luisa Valenzuela: una creadora revisionista de mitos	215
VI. Desde el lado oscuro del deseo	
PATRICIA GONZÁLEZ GÓMEZ-CASSERES. Luisa Valenzuela y <i>Cola de legartija</i> : una sublime vuelta a la vida	231
MARÍA CECILIA GRANA. Salvarse "al compás del mundo"? <i>Los deseos oscuros y los otros</i> de Luisa Valenzuela	243
ESTER GAMBERNAT GONZÁLEZ. Dobles equívocos o fijación de solipsismo: "Los deseos oscuros y los otros"	261
VII. Semióticas del deseo y otros bestiarios	
GEOFFREY KANTARIS. El texto psicosomático: relejendo psicoanálisis y semiótica en <i>Como en la guerra</i> , o, Las hermanas de Edipo	275
FLORINDA GOLDBERG. El bestiario de Luisa Valenzuela: una taxonomía poética	297
FÁTIMA R. NOGUEIRA. Desplazamientos de visibilidades y decibilidades en "Simetrías"	311
VIII. Relectura de poéticas textuales	
MARÍA JOSÉ BRUNA BRAGADO. Luisa Valenzuela: la mirada revulsiva o el envés del lenguaje	333
THÉRÈSE COURAU. La "escena de enunciación" en la obra de Luisa Valenzuela: relaciones polémicas con los discursos dominantes y construcción de una identidad enunciativa antiautoritaria	345
IX. Bibliografía crítica de Luisa Valenzuela	
Sandra Bianchi, Julieta Blanco y Erna Pfeiffer	365
X. Colaboradores	
	451

Yablonsky, Linda. "Luisa Valenzuela". *Bomb: Artists, Writers, Actors, Directors, Musicians*, 35, Nueva York, NY (Spring 1991): 155-162. [versión en línea: <http://www.bombsite.com/issues/35/articles/1427>, disponible 2009-11-02]

Young, Richard A. "Detective Novels and Argentinians in Luisa Valenzuela's *Novela negra con argentinos*". *Antipodes: Journal of Hispanic and Galician Studies* 6-7, Melbourne (1994-1995): 191-203.

Yozell, Erica Miller. "On Mourning: Loss and Imagination in Contemporary Latin American Literature". *Dissertation Abstracts International*, Section A: The Humanities and Social Sciences, 2006 June; 66 (12): 4399-400. University of Pennsylvania, 2005.

Zabeo, Silvia. "El erotismo del escribir y la dimensión literaria: *La travesía* de Luisa Valenzuela". *Raregna Ibersia* 80, Venecia, Italia (sept. 2004): 111-115.

Zee, Linda S. "Ascent to the Past: Mexican Mythology and Traditional Societies in Luisa Valenzuela's *Donde viven las águilas*". *Hispanic/Latina - Ensayos* 130, Chapel Hill, NC (sept. 2000): 79-90.

_____. "The Boundaries of the Fantastic: The Case of Three Spanish American Women Writers". *Dissertation Abstracts International* 54.9, Ann Arbor, MI (marzo 1994). DAI N°: DA9404392. Indiana University (1993).

DEBRA A. ANDRIST es actualmente Directora de Lenguas Extranjeras, Profesora de Español en la Universidad Sam Houston, antes Directora de Lenguas Modernas y Clásicas y Profesora Cullen en la Universidad de Sto. Tomás, Houston y Profesora Asociada de Español en la Universidad Baylor. Obtuvo sus títulos en las universidades de Fort Hays, de UTA, el doctorado en la Universidad de New York, Buffalo y el pos-doctorado en la Universidad Rice. En su campo de investigación, estudia los roles femeninos en la literatura desde un punto de vista sociológico. Sus obras académicas incluyen ponencias en congresos internacionales, libros de crítica y de texto, traducciones, artículos críticos, reseñas, entrevistas y estudios cinematográficos. Ha sido premiada con varias becas internas y externas, además de recibir premios y honores por la enseñanza (SUNY) y el servicio (Baylor y UST). Ha enseñado en Venezuela, México, España e Irlanda, fue profesora de intercambio en Chile y Canadá y fue becaria Fulbright-Hayes en Marruecos. Es socia de varias organizaciones profesionales, oficial en la mayoría, por ejemplo, presidenta de SCMLA y de HATFL y es Senior Vocal de AILCHF. En servicio, e.g., es guía del museo Bayou Bend, secretaria de Houston Hispanic Forum y socia del Comité de Becas del Consejo de Artes del Montgomery County.

SANDRA BIANCHI, Buenos Aires, Argentina, es profesora en Letras (Universidad de Morón) y realiza actividades diversas como crítica literaria, periodista, editora y gestora cultural. Realizó seminarios de posgrado en la Maestría de Análisis del Discurso (Universidad de Buenos Aires), trabajó en la docencia y coordinó el Taller Literario del Hospital de Día del Departamento de Salud Mental del Hospital de Clínicas "José

de San Martín", de la Universidad de Buenos Aires. Fue coordinadora del Área de Literatura del Museo Malba-Colección Costantini. Organizó junto a Luisa Valenzuela y Raúl Brasca el "Primer Encuentro Nacional de Microficción" (Buenos Aires, 2006) y reunieron las actas en el volumen *La pluma y el bisturí* (Buenos Aires: Catálogos, 2008). Se dedica al estudio de la obra de Luisa Valenzuela, en la actualidad sobre su narrativa brevísima. Acaba de finalizar la producción de un video entrevista documental *Los juegos peligrosos. Una conversación con Luisa Valenzuela sobre microficción, lenguaje y creación*. Sus microficciones están publicadas en antologías, en Internet, y recientemente en *Huellas* (Buenos Aires: Edición del autor, 2009) su primer libro de escritura creativa. Escribe prólogos y artículos sobre esta modalidad textual, que también difunde en <http://ficcioinforma.blogspot.com>.

JULIETA BRANCO es estudiante de Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Buenos Aires en la cual realiza, en la actualidad, las orientaciones de Periodismo y Educación. Es egresada del Colegio Nacional Buenos Aires. Realizó cursos de escritura y lectura con la escritora Graciela Gliemmo y desde hace cinco años se acercó al mundo del cine mediante la profesora Judith Brandwaiman. Entre sus intereses, desarrolló cursos de canto y locución y colaboró en el programa de radio "No me convence" en el ciclo 2008. Cooperó en distintas instituciones vinculadas con proyectos de medios y lenguaje, como por ejemplo, *Haroldo Corto* (Ministerio de Educación del Gobierno de Buenos Aires). En el presente, es Asistente de la escritora Luisa Valenzuela. También es Encargada del departamento de Comunicación y Marketing de Temas Grupo Editorial.

RIKE BOLTE (Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Libre de Berlín), se ha especializado en los discursos de la memoria, la estética de la violencia, la teoría de la traducción, la corporalidad, la ciencia ficción, el *poetry of place* y la cultura visual. Selección bibliográfica académica: "Poesía movедiza – Das unverortete Gedicht. Lima-Tektonik und globale Navigation bei Roxana Crisólogo. Eine heterotopologische Lektüre", en V. Dolle y U. Helfrich (eds.), *Zum 'spatial turn' in der Romanistik*, Munich 2009, pp. 339–358; "ComPasión por una violencia virgen, exclusivamente. Fernando Vallejo monosexualiza a

la ciudad 'desinflada' de Medellín", en J. Haase et al. (eds.), *El andar tierras, deseos y memorias*. En homenaje a Dieter Ingenschay, Francofurt del Meno y Madrid 2008, pp. 335–347; "Señas de utopía: Codificaciones y (des)realizaciones en recientes producciones de la ciencia ficción hispanoamericana", en G. Fabry y C. Ganapuro (eds.), *El enigma de lo real*, Berna, Berlín et al., 2007, pp. 169–196; "Milch minus Macht. Metaphern des Vergendens und des Versiegens. Notizen zum liquiden Verlust, zum paradoxen Labor und zur subversiven Versorgung – Baralle und der 'Argentinazo', en *Kulturrevolution* no. 51, septiembre 2006, pp. 30–37. Rike Bolte es además editora de varias antologías bilingües de joven poesía latinoamericana.

MARÍA JOSÉ BRUÑA BRAGADO es doctora en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca. Se interesa por los estudios poscoloniales, la estética de la recepción y el género como aproximaciones teóricas al ámbito poético y narrativo latinoamericano. Ha realizado labores de investigación y docencia en Brown University, la Universidad de la República (Montevideo, Uruguay), la Université Paris 8, University of Pennsylvania y l'Université de Neuchâtel. En la actualidad es Profesora en la Universidad de Salamanca. Ha publicado los libros: *Delmira Agustini: Dandismo, género y reescritura del imaginario modernista* (Berna: Peter Lang, 2005) y *Como leer a Delmira Agustini. Algunas claves críticas* (Madrid: Verbum, 2008), así como diversos artículos sobre Teresa de la Parra, la narrativa neobarroca triplatense y la escritura de las intelectuales españolas exiliadas en 1936. Junto con Valentina Litvan, tiene en prensa la antología: *Austerio desorden. 16 voces de la poesía uruguaya actual*.

FERNANDO BURGOS es Profesor de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Memphis, Tennessee (USA). Se graduó de la Universidad de Chile como Profesor de Español y de la Universidad de Florida con un doctorado en Lenguas Romanas, institución donde recibió la distinción de Reconocimiento por Contribuciones Sobresalientes. *La novela moderna hispanoamericana. Un ensayo sobre el concepto literario de modernidad* (Madrid: Orígenes, 1985), *Variantes de la modernidad hispanoamericana* (Caracas: Monte Ávila, 1995), *Cuentos de Hispanoamérica en el siglo XX* (Madrid: Castalia, 1997), *Los escritores y la creación en Hispanoamérica* (Madrid:

Castalia, 2005) se encuentran entre los diez libros que ha publicado. Ha contribuido, asimismo, con numerosos ensayos publicados en revistas especializadas de Europa, Latinoamérica y Norteamérica. La institución donde actualmente se desempeña le ha distinguido con varios premios de investigación, tales como el Premio Dunavant, el Premio SPUK (Superior Performance in University Research), y el Premio de Reconocimiento Distinguido en la Investigación y Creatividad en las Humanidades.

MARIANELLA COLLETTE obtuvo su doctorado en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Toronto, Canadá. Su campo de investigación y pasión es la literatura latinoamericana escrita por mujeres. Es profesora de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Ryerson, Toronto, Canadá. Ha participado en conferencias internacionales en Argentina, Estados Unidos, Canadá, Cuba, Inglaterra, Perú, Francia, México, Austria, Puerto Rico y España. Durante dos años, 2002-2004, fue Presidenta de "The American Association of Teachers of Spanish and Portuguese" en la provincia de Ontario, Canadá, y ha organizado múltiples eventos culturales en la Universidad de Ryerson. En 2003 publicó su primer libro titulado *Conversación al Sur: escritoras con escritoras argentinas* y está terminando su segundo libro tentativamente titulado *Hablado con ellas: entrevistas con escritoras argentinas exhibidas*. Paralelamente, Marianella Collette está recopilando todos los artículos periodísticos de Luisa Valenzuela y los publicará en un libro para los interesados en la obra y vida de la escritora.

THERÈSE COURAU, nacida en Toulouse (Francia), titular de la agregación de Letras y Civilización Hispánicas e Hispanoamericanas desde el 2007, es actualmente profesora asistente en la Universidad de Toulouse Le Mirail (Francia) donde dicta cursos de literatura hispanoamericana de mujeres. Como Investigadora del Instituto de Investigación en Estudios Culturales de la Universidad de Toulouse (IRIEC) se especializó en narrativa argentina contemporánea de mujeres. Conjugando la perspectiva del análisis del discurso francés y la problemática de las relaciones de género, trabaja actualmente sobre el posicionamiento de las mujeres en el campo literario. Después de haber realizado dos tesis de maestría sobre la obra de Luisa Valenzuela ("Cuerpo y género en

La traviesa de Luisa Valenzuela" y "De la voz propia a la construcción de una identidad enunciativa en la obra de Luisa Valenzuela"), está completando su tesis de doctorado titulada "Género y construcción de una identidad enunciativa: la escena de enunciaci3n en la obra de Luisa Valenzuela" en la Universidad de Toulouse Le Mirail (Francia) bajo la direcci3n de la Profesora Michèle Soriano.

GWENDOIXN DIAZ, nacida en EE.UU. y criada en Buenos Aires, Argentina, recibió el doctorado con especializaci3n en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Texas en Austin. Allí tomó seminarios especiales con Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco y Antonio González, entre otros. Es Profesora Titular y Directora del Programa de Maestría en Literatura y Lengua de la Universidad de St. Mary's en San Antonio, Texas. Ha publicado *Páginas de Marta Lynch*, Buenos Aires: Celita, 1985, *La palabra en vivo: narrativa de Luisa Valenzuela* (con María Inés Lagos), Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1996, y *Luisa Valenzuela sin máscara*, Buenos Aires: Feminaria, 2002. Su cuarto libro, *Women and Power in Argentine Literature: Stories, Interviews and Critical Essays*, fue publicado por University of Texas Press en 2007. En 2009 *Myter y poder en la literatura argentina* salió en español con Emecé (Buenos Aires). Ha publicado también numerosos artículos de enfoque teórico. Su interés más reciente es el análisis proveniente de la física cuántica aplicado a textos literarios. Ha recibido una beca Fulbright, una beca Carnegie Mellon, y fue nombrada Profesora Distinguida. Dictó seminarios en la Universidad Católica Argentina y conferencias en la Universidad de Buenos Aires, de Córdoba y de Salta, como también en Europa. Es Directora de la Conferencia anual *Las Americanas Letters Series in Literature and the Arts*.

ESTER GIMBERNAT GONZÁLEZ nació en San Juan, Argentina. Realizó sus estudios universitarios en Argentina y obtuvo su Master y doctorado en Johns Hopkins University, Baltimore, Maryland, USA. Ha publicado los siguientes libros: *Parados: entre los confines de la transgresión* (Xalapa [México]: Universidad Veracruzana, 1982); *Aventuras del desanudo: escritoras argentinas de los 80* (Buenos Aires: Danilo Vergara, 1992); *Utopías, ojos azules, bocas sutiles: la narrativa de Albina Diaconí* (Buenos Aires: Fraterna 1993, co-editado con Cynthia Tompkins); *Boca de dama:*

la narrativa de *Angélica Gorodischer* (Buenos Aires: Feminaria, 1995, co- editado con Miriam Balboa Echeverría); *La poesía de mujeres dominicanas a fines del siglo XX* (New York: Mellen Press, 2002); (compiladora), *Luisa Futoransky y su palabra itinerante* (Montevideo: Editorial Hermes Cirillo, 2005). Numerosos artículos suyos han aparecido en revistas de USA, Latinoamérica y Europa, sobre escritores latinoamericanos contemporáneos y barrocos, y ha participado con sus trabajos en más de 170 congresos nacionales e internacionales. Ha recibido numerosos premios por su trabajo de investigación y por su labor de profesora. Es Full Professor en University of Northern Colorado. Desde 1993 es editora de *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*.

FLORINDA FRIEDMANN GOLDBERG es docente e investigadora en el Departamento de Estudios Romanes y Latinoamericanos, Universidad Hebrea de Jerusalén, y en el Instituto de Historia y Cultura de América Latina, Universidad de Tel Aviv. Coordinó el dossier "Narrativa de la dictadura argentina: novela y cine" (Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe, Vol. 12, No. 2, Tel Aviv: Escuela de Historia, Universidad, 2001). Ha publicado *Alejandra Pizarnik: "Este espacio que somos"* (Gaithersburg, MD, USA: Ediciones Hispánica, 1994); ediciones críticas de *Vigiles*, de Domingo Faustino Sarmiento (Buenos Aires: Editorial Kapeluz, 1971), y de *El vino de este mundo*, con Josef Rozen coordinó *Los Latinoamericanos en Israel: antología de una alhía* (Buenos Aires: Editorial Contexto, 1988). Publicó numerosos ensayos de investigación literaria en revistas especializadas y volúmenes colectivos. Sus áreas de interés incluyen la representación literaria de la represión en el Cono Sur, la escritura de la memoria, los escritores judíos latinoamericanos y la literatura de mujer.

PATRICIA GONZÁLEZ GÓMEZ-CÁSSERES es colombiana, doctorada en Filosofía y Letras de la Universidad de Texas en Austin. Ejerce como profesora en Smith College en Northampton, Massachusetts. Imparte clases de teatro latinoamericano, literatura carbeña e idioma. Co-autora y editora de *La sartén por el mango* (Río Piedras: Huracán, 1983). Ha dirigido más de 15 obras teatrales en universidades norteamericanas, Colombia y Chile, entre ellas *Mirilla* (1989), un collage de poemas y

prosa de Gabriela Mistral durante la celebración de su natalicio en Santiago de Chile, y una adaptación libre de *Pedro Páramo* (2003) en Smith College. Ha publicado artículos de teatro cubano y colombiano y sobre escritoras latinoamericanas. Entre sus publicaciones más recientes: "Yoruba Vestiges in Nancy Morejón's Poetry", en *Callaloo* (Baltimore, MD, Volume 28, Number 4, Fall 2005) y "Protagonistas de Elena Garro: Mujeres acusadas, viajeras míticas, tristes rebeldes" en *Los Colores de la memoria. Percepciones de Elena Garro* (Puebla [México]: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2007). En 2007 publicó el libro *Confluencias en México: palabra y género* (Puebla: BUAP, 2007), editado junto con Alicia V. Ramírez Olivares. Su trabajo de investigación se centra alrededor de la literatura escrita por mujeres y el teatro ritual latinoamericano.

MARIA CECILIA GRAÑA es profesora de Lengua y Literaturas Hispanoamericanas en la Universidad de Verona (Italia). Se ha ocupado del tema de la ciudad en la literatura hispanoamericana del siglo XIX y XX en *La utopía, el teatro, el mito. Buenos Aires en la narrativa argentina del siglo XIX* (Roma: Bulzoni, 1991) y en diversos artículos publicados en revistas y volúmenes misceláneos. Se ha interesado asimismo por el género fantástico en la curatela del n. 90 de "L'eterrature d'America?": *La letteratura fantastica al femminile* (2002) y en *Spiegare l'inspiegabile. Riflessioni sulla letteratura fantastica* (Verona: Fiorini Editore, 2008). Asimismo ha publicado la antología *Tra due specchi. 18 racconti fantastici di scrittura latinoamericana* (Roma: Fahrenheir 451, 2004). Últimamente se ha centrado en las formas poéticas extensas en artículos y curatelas ("La suma que es el todo y que no cesa": *El poema largo en la modernidad hispanoamericana* (Rosario: Beatriz Virelto Editora, 2006) y *Il poemetto / poema estenso / long poem / langes gächcht / poema longo / poème long. Un esempio noventesco di ricerca poetica* (Cagliari: Cooperativa Universitaria Editrice Cagliariiana, 2007). Ha dirigido la edición italiana de *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela (Verona: Pietlujgi Perosini Editore, 2003).

AMY KAMINSKY es catedrática de Estudios de Género, la mujer y sexualidad y de Estudios globales en la Universidad de Minnesota. Nacida en Nueva York, ha vivido en Suecia y en España tanto como en varios de los Estados Unidos. Ha publicado sobre escritoras españolas

anteriores al siglo XX (*Water Lilies/Flores del agua* [1995] y "María de Zayas and the Invention of a Women's Writing Community" [2001]) y sobre escritoras latinoamericanas contemporáneas ("Entradas a la Historia: *La mujer hablada* de Gioconda Belli" [1994] e "Intertextualidad y desafío en los *Cantos de Ifigenia* de Michele Najlis" [2000]). Otros temas que ha explorado son raza y etnia ("Gender, Race, Raza," [1994] y "Argentina White" [2009]); sexualidad ("Lesbian Cartographies" [1989] y "Hacia un verbo queer" [2008]); los usos y límites de la crítica feminista en el contexto latinoamericano (*Reading the Body Politic* [1992] y "Feminist Criticism and Latin American Literary Scholarship" [1997]); cine ("Cinema of Witness" [2006] y "Subjetividad y visibilidad femeninas en el cine histórico de María Luisa Bemberg" [1999]); y exilio (*After Exile* [1999]). Su libro más reciente se llama *Argentina: Stories for a Nation* (2008), un estudio sobre Argentina en el imaginario global.

GEORGEY KANTARIS es Director del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cambridge y profesor en el Departamento de Español y Portugués de esta Universidad, donde también hizo su doctorado. Es editor del área de estudios culturales del *Bulletin of Latin American Research* (órgano de la Society of Latin American Studies). Es autor del libro *The Subversive Psyche: Contemporary Women's Narrative from Argentina and Uruguay* (Oxford University Press, 1995), sobre escritura femenina de pos-dictadura en estos países. Este libro incluye un capítulo sobre Luisa Valenzuela, principalmente sobre *Cola de lagartija*, en comparación con Cristina Peri Rossi. Actualmente está terminando una investigación sobre el cine urbano contemporáneo en América Latina, enfocándose en el cine de Argentina, Colombia, México y Brasil, y ha escrito numerosos artículos y capítulos de libro sobre este tema. Su próximo libro se titula (provisoriamente) *Contemporary Latin American Cinema: The Urban Paradigm*.

KARL KOHUT es catedrático emérito de la Universidad Católica Eichstätt-Ingolstadt (Alemania). En la Universidad de Eichstätt fundó, en 1985, el Centro de Estudios Latinoamericanos, del cual ha sido director hasta 2004. Desde octubre de 2004 hasta diciembre de 2007 ha sido titular de la cátedra "Guillermo y Alejandro de Humboldt" en El Colegio de México y la Universidad Nacional Autónoma de México

(UNAM). Con Sonia V. Rose (Universidad Paris-Sorbonne) es editor de la colección *Textos y estudios coloniales y de la Independencia* (Editorial Iberoamericana/Madrid-Vervuert/Frankfurt). Sus campos de trabajo son el humanismo español y portugués de los siglos XV y XVI, la cultura iberoamericana virreinal y la literatura latinoamericana actual. De 1992 a 1998 fue presidente de la *Asociación Alemana de Investigación sobre América Latina* (ADLAF, por sus siglas en alemán). En 1996 le fue otorgada la orden "Andrés Bello, Primera Clase" de la República de Venezuela y, en 2004, el Premio "Armando Discipolo a la Investigación Teatral" por la Universidad de Buenos Aires. Entre sus publicaciones recientes se hallan la edición del volumen (con Cristina Torales) *Desde los confines de los imperios ibéricos: Los jesuitas de habla alemana en las misiones americanas* (2007), así como contribuciones a volúmenes colectivos.

MARÍA TERESA MEDEROS-LICHEM, originalmente de Bolivia, con estudios de posgrado en New York University y la Universidad de Buenos Aires, se doctoró en Literatura Comparada en Carleton University, Canadá. Ha enseñado en universidades en Nueva York, Ottawa, Innsbruck, Alberta y Viena, donde actualmente dicta cursos de Literatura Comparada y de Cultura y Literatura Latinoamericanas. Sus áreas de investigación son la narrativa femenina en América Latina y estudios culturales latinoamericanos sobre las que ha publicado ensayos en revistas académicas y volúmenes colectivos en Europa, América Latina y Estados Unidos. Su libro *Reading the Feminine Voice in Latin American Women's Fiction: From Teresa de la Parra to Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela* (New York: Peter Lang, 2002) ha sido traducido al español bajo el título *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: Una relectura crítica* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006). Con Mónica Velásquez (Universidad San Andrés, La Paz) es coordinadora del número especial de *Nuestra América. Revista de Estudios sobre la Cultura Latinoamericana* (Portugal 2007) dedicado a Bolivia: Nuevas tendencias en la literatura y las artes. Entre sus últimas publicaciones figuran: "Puzzled Words across Two Worlds: Re-writing of the Fairy Tales in Luisa Valenzuela and Elfriede Jelinek," en *Golden Handuffs Review* 1/11 (2009).

FÁTIMA R. NOGUERA, Profesora Asistente de Estudios Latinoamericanos y Portugués en la Universidad de Memphis. Recibió su licenciatura de

la Pontificia Universidad Católica de Campinas en Brasil, institución en la cual también realizó estudios de posgrado en teoría literaria. Posteriormente se doctoró de la Universidad de Vanderbilt con una doble especialización en literatura hispanoamericana y brasileña. De la misma institución recibió el premio "Miguel Enguñados" por su destacada labor en investigación. Sus publicaciones sobre autores hispanoamericanos y brasileños se han recogido en diversas revistas especializadas nacionales e internacionales tales como *Revista Chilena de Literatura*, *Alfabeta: Revista de Arte, Letras y Filosofía*, *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, *Amalhar: Revista de Minorítica*, *INTI: Revista de Literatura Hispánica*, *Luvo-Brazilian Review*, *Kañina: Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, *Istmo. Revista virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos*, *Afro-Hispanic Review*, y *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. Actualmente está trabajando en un libro sobre la obra de Lispector y Valenzuela en el cual sitúa sus respectivas narrativas en una estética de alteridad fundamentada en una actitud ético-política relacionada a una postulación crítica de lo posmoderno.

ERNA PEPPER es austríaca y cursó estudios de Doctorado en Graz, Bogotá (Instituto Caro y Cuervo) y San Gall (Suiza). Desde 1996 es Profesora Titular de Literatura Hispánica en el Departamento de Filología Románica, cuya dirección ocupó entre 2003 y 2005. Como traductora literaria ganó un premio del Ministerio de Cultura Austríaco por su versión alemana de cuentos de Luisa Valenzuela (*Offene Tore*, Viena 1996). Entre sus obras académicas se cuentan: *Entre Vistas: Diez escritoras mexicanas desde bastidores* (Frankfurt: Vervuert, 1992; México: SERSA, 1993); *Exiliadas, emigrantes, viajeras. Encuentros con diez escritoras latinoamericanas* (Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 1995); *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre exilio y transcultura (1970-2002)* (coed. con Birgit Mertz-Baumgartner. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2005). *Aus der Rolle gefallen! Neuere lateinamerikanische Literatur zwischen Machismo und Feminismus*. (Salirse del papel: literatura latinoamericana contemporánea entre machismo y feminismo. Hamburgo: Kováč, 2008). *Texte in/ en Transit: Zur Übersetzung belletristischer Texte ins Französische und ins Deutsche / Des traducteurs romoigents*. (Textos en tránsito: la traducción de textos literarios al francés y al alemán,

testimonios de traductores; coed. bilingüe con Valérie de Daran. Hamburgo: Kováč, 2009). Ha publicado, además, unos cien artículos en revistas y libros (para más detalles ver http://www.uni-graz.at/erna.pfeiffer/index_esp.html).

STEPHANIA SAVOIA vive y trabaja en Palermo (Italia) como profesora de lengua española. En 2004 acabó su carrera universitaria con matrícula de honor con el trabajo "Desnuda de recuerdos: el cuerpo de la escritura y la memoria en *Cambio de Armas* de Luisa Valenzuela". Este trabajo comprende un análisis del cuento a través de la traducción del mismo al italiano. En el 2005 ha participado en el II Seminario internacional del grupo de investigación "Escritoras y escrituras — Espacio y poder: mujeres y ciudades" en la Universidad Internacional de Andalucía (Sevilla) con la ponencia: "La dinámica del poder a través de la palabra en *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela", publicada en *Mujeres, espacio y poder*, coord. por Mercedes Arriaga Flórez, Sevilla: Arcebel Editores, 2006. Desde 2006 colabora con la revista *Megacafé*, publicación periódica pensada y realizada por mujeres sobre cultura, política y sociedad. Durante el año académico 2008/2009 ha sido contratada por la Universidad de Palermo para un curso de idioma español y para otro de idioma y traducción.

Magnarelli, Sharon. "Luisa Valenzuela: Cuerpos que escriben (metonímicamente hablando) y la metáfora peligrosa". *La palabra en viño: narrativa de Luisa Valenzuela*. Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos, eds. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1996. 53-77.

Valenzuela, Luisa. *Cola de lagartija*. Buenos Aires: Editorial Norma, 2007.

_____. *Peligrosas palabras*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 2001.

Salvarse "al compás del mundo":
Los deseos ocultos y los otros de Luisa Valenzuela

MARÍA CECILIA GRANA
Universidad de Verona

1. ESCRIBIR EN EL BORDE

El texto *Los deseos ocultos y los otros*. Cuadernos de Nueva York está constituido por una serie de notas, escritas entre 1979 y 1982, que van delineando las relaciones que signaron la vida privada de la autora. Una serie de encuentros y desencuentros erótico-amorosos / erótico-literarios con los que Valenzuela va ritmando aquí los fragmentos de su existencia (y sólo ocasionalmente entremezclándolos con actividades realizadas en ámbitos público-académico, editorial, político, humanitario).

La vida erótico-amorosa no puede escindirse de la literatura, nos dice la autora, porque es gracias a esta última que la primera puede salir de un cono de sombra:

¿qué me pongo a anotar yo en mis cuadernos a lo largo de casi once años neoyorkinos? No los logros literarios y otros refulgentes, no. Anoto y anoto y anoto mis enfrentamientos, tribulaciones y alegrías con el macho de la especie de los bipedos implumes a la que pertenezco y exploro, por el simple hecho de ser escritora y de darme maña con la pluma. (*Los deseos* 17)

Giorgio Agamben recuerda que en las culturas clásicas se llamaba "Genius" al dios que cada hombre recibía para que lo tutelase desde su nacimiento. Que ese dios acabase por convertirse en el propio "yo" era algo que los antiguos romanos daban por descontado; de hecho, la etimología de la palabra se relaciona con "generar", y festejar el propio cumpleaños era un rendir homenaje al dios. Cada hombre en la antigüedad poseía su propio "Genio"—manifestación de la fecundidad que genera y perpetúa la vida.

Personificación de la energía sexual y de la existencia "que aleja la mirada de la muerte" (Agamben *Profanazioni* 9; traducción mía), el Genio es un dios íntimo y personal que, al mismo tiempo, en su representar un exceso, supera la dimensión del yo y se identifica con la vida misma que no nos pertenece nunca del todo. Por eso, cuando un sujeto discursivo que habla de sus aventuras eróticas dice que su referente es quien ha puesto su nombre en el volumen donde el mismo aparece, se vuelve perturbante porque apunta a un individuo concreto que ha querido "apropiarse", con la palabra, de ese "exceso" y firmar "en su nombre".

En este caso, "los deseos oscuros y los otros" son la materia que el texto quiere reflejar; pero si "descar" es algo extremadamente humano, resulta evidente la dificultad que cualquier escritor tiene para expresarlo porque lo íntimo "es lo que *se da el hijo* de prescindir de las palabras [...] y esa especie de economía expresiva paradójica, completamente lacónica y completamente elocuente, es la evidencia misma de la verdad de la experiencia amorosa" (Pauls "El fondo de los fondos"). Porque los deseos pertenecen al ámbito de lo imaginario, están representados con imágenes, y pasar de las imágenes a las palabras implica poner en orden y en sucesión lo que es imposible de caracterizar de tal modo. Por eso, la perturbante e ilusoria cercanía que ponen en juego las escrituras del yo acentúa su ambigüedad cuando de lo que ese "yo" nos habla es de su intimidad sexual y erótica.

No se discute que el fundamento de Genio sea "un ansia de traspasar / estas lindes enemigas", para citar a José Gorostiza (87); de allí que lo abierto, no programado ni organizado del diario íntimo resulte ideal para acompañar formalmente el desorden y la libertad ínsitos en el deseo erótico. De hecho, Valenzuela quiere soltar las riendas de su "imaginación-lenguaje-caballo"; pero lo hace a sabiendas de que si el mismo se "desboca", sus deseos permanecerán en la oscuridad y en el silencio (Ferrero 134). No es extraño, pues, que en *Los deseos* advirtamos una gran heterogeneidad escrituraria: temáticamente se engloba lo propio con lo ajeno y los sueños con la realidad; formalmente, se alterna la primera con la segunda y la tercera persona en diversos tipos de géneros discursivos y de grafías —una variedad que se presenta también en los subtítulos. Incluso la categoría temporal se vuelve fluida (un tiempo "chiclosa" como lo define Valenzuela), porque la autora diluye las fechas establecidas como límite de la escritura, al comenzar el

volumen luego de la presentación, con una nota de 1978 en vísperas de su viaje a Nueva York, y al cerrarlo, veinte años más tarde, diciendo que 1982 es "fecha arbitraria", porque permaneció siete años más en aquella ciudad. Y, por momentos, el texto abandona la escritura semiautomática del diario para apropiarse de elementos que caracterizan mejor al género autobiográfico. Me refiero a algunas reflexiones en bastardilla que remiten al pasado y que parecen prolongar, en las notas, las reflexiones de la presentación y el epílogo de las mismas de 2002; marco textual en el que se explicita el orden de las "esquirlas" y se las define como "simples movimientos del cuore y del cuerpo" (*Los deseos* 10).

Al trazar signos sobre la página en blanco, Valenzuela sabe que está caminando por una suerte de borde o de margen, y que resbalar del mismo puede dar lugar, metafóricamente, a un garabato, a un trazo pesado y oscuro, o bien, a nada. En este "borde" se mueve la escritura de estos cuadernos; un lugar incierto que, en el siglo xx, otras "escritoras del yo" han ocupado y están ocupando siempre con mayor frecuencia. Pienso en el *Diario 1941-1943* de Etry Hillesum, quien quiere registrar un período de la propia existencia a partir de la conciencia de haber adquirido la plenitud vital gracias al psicoanálisis y a su conversión al cristianismo, para llegar a la certeza de que está por emprender el viaje definitivo hacia Auschwitz. Pienso, asimismo, en *Cantilla* de Norma E. Cantú, donde la vida cierta y ficticia de "la Nena" transcurre en un espacio entre México y los Estados Unidos: entre dos lenguas, dos culturas, dos escalas de valores contrapuestas.

Por cierto que por este "borde" Luisa Valenzuela se ha movido muchas veces en sus obras de ficción, al asediar el dolor, el deseo o la descomposición que precede a la desaparición en la nada por medio de diversas técnicas escriturarias; o bien, en las de carácter ensayístico, al hablar de "saltar la fortaleza de lo impensable" (*Escritura* 26). La escritora argentina ha admitido siempre que describir ese vértice no es la tendencia predominante de su literatura; y, sin embargo, es evidente que logra establecer un compromiso con eso que no tiene nombre, con lo impersonal, con lo "genial", porque ese asedio a esa zona en la que el deseo se toca con el horror y el vacío le pertenece también por genealogía: "me corre por alguna parte recóndita de la sangre porque mi madre, la escritora Luisa Mercedes Levinson, supo explorarla al máximo" (*Escritura* 57).

2. LABORATORIO DE ESCRITURA

Estos "cuadernos de Nueva York" presentan un marco personal-defectivo (un sujeto que escribe, aquí y ahora, en relación con un pasado y un futuro suyo y/o de otros) como es usual en los géneros escriturarios "ahora" de los diarios, en los que las jornadas que se van viviendo aparecen indicadas con fechas precisas, en *Los días* no resulta evidente salvo en pocas ocasiones. No obstante, la escansión temporal se percibe igualmente gracias a la serie de aventuras amorosas que hacen reaparecer la cronología cuando a un encuentro le sucede un desencuentro, y una separación entre el yo y uno de sus amantes da lugar a un nuevo enamoramiento.

El corpus central de las notas, escritas al vuelo y de manera fragmentaria, es visto como un canasto de papeles en el que van a parar las cosas descartadas de la vida profesional cotidiana y se vuelve emblema de una "forma de poner fuera de sí aquello que podría perturbar el fluir de la escritura" literaria,

canastos de papeles de algo que se quiere apartar de la mente para poder entregarse en plena libertad al ejercicio de la literatura, es decir, novelas, cuentos, artículos y trabajos de reflexión para publicaciones periódicas [...], y conferencias, y cursos, y talleres y todo lo que permitía sobrevivir en el mundo anglosajón. (Valenzuela, *Los días* 10)

Es, a la vez, el lugar donde se pueden explicar las razones por las cuales se escribe:

Creo que escribo, entre tantos otros motivos, para alcanzar alguna forma de aceptación, de reconocimiento profundo. No de reconocimiento externo, de aplauso, que también está implícito en esa palabra (una carrera, si se la puede llamar así, jalonada a lo largo de una vida), no. De reconocimiento unipersonal e intransferible, concóctate a ti misma y esas cosas... (*Los días* 18)

Estos cuadernos funcionan, además, como un laboratorio de diversos procesos creativos en gestación o en fase de praxis escrituraria: por un lado, se explicita, por ejemplo, la difícil y frustrada ejecución de una novela, como sucede con *El Embajador y la Balla*, que redunda en el cuento "Cuarta versión"; por otro, hay innumerables referencias a

temas, personajes⁴⁶ o cuestiones en latencia o en gestación que aparecerán en ciertos cuentos, particularmente los del volumen *Cambio de armas*, como "Ceremonias de rechazo" y "La palabra asesino" —que retoma la historia de "Joe" de *Los días*. Asimismo, en un registro discursivo diverso, la autora-narradora de estos cuadernos nos divierte al titular zumbonamente "Dramático Episodio de la Tercera Bola" lo que para uno de sus amantes era una cuestión traumática; incluso recuerda cómo el mismo asunto le sirve para jugar con una amiga inventando "La raza de los tripelotos" (55) —uno de cuyos ejemplares terminará siendo el personaje histórico-novelsco de *Cola de lagartija*, López Rega.

3. ERRAR ENTRE LA PRESENCIA Y LA AUSENCIA

Luisa Valenzuela se mueve "entre" dos versiones de las escrituras del yo: el diario y la autobiografía, géneros discursivos vinculados con una antigua praxis escrituraria que tenía por objeto el auto-conocimiento y la especulación —porque espejo y especulación tienen la misma etimología: "Conocer es curvarse sobre un espejo donde el mundo se refleja." (Agamben, *Stanza* 95)—, aunque en un caso hay un mayor predominio del evento y una menor preocupación por configurar el sujeto de la escritura, mientras que en el otro se intenta representar a este último por medio de una metáfora o, incluso, por medio de una prosopopeya, volviendo el principio de composición y la retórica máscaras del sujeto.

Asimismo, si el estruendo de *brin a brin* del diario se puede ligar mejor a la poética de los estados precarios del ser de la vivencia moderna exiliada, en la que predomina la carencia de amparo y el pluralismo lingüístico, en *Los días*, las notas leídas a posteriori sugieren, en cambio, el intento de delinear, en una personal mitología, la vivencia del destierro y todo su *pathos*.

Al seleccionar pasajes de los cuadernos y al retomar ciertas notas en las que se espejaba e interrogaba —"Who am I—Quién soy yo? / Ante el espejo-Bilingüe ya." (*Los días* 55)—, el yo de la enunciación intenta mostrar una identidad en desarrollo durante esos años de autocxilio en los Estados Unidos. Sin embargo, al releer esta serie de "esquitas" textuales, el sujeto escriturario demuestra que esa existencia en fragmentos no es análoga a un desmembramiento de la propia identidad (y en esto diverge de esa representación del yo que Cortázar hace en "El

"Cenotafio", poema en el que el sujeto lírico, melancólicamente, reconoce que ha ido dejando fragmentos de sí en los diversos lugares por donde vivió). Valenzuela evidencia, por el contrario, una fundamental confianza en la vida y en la propia escritura al recordar que, a nivel amoroso, sabe renacer de las cenizas cuando una relación acaba; y al tener presente que acarrea consigo, vaya donde vaya, sus propias raíces. De este modo, al lector le resulta verídica una afirmación paradójica como: "Una es todos los pedazos" (*Los deseos* 56).

Aunque la autora quiera apresar el propio yo del pasado enmarcando las notas con una presentación y un epílogo, sabe que la escritura autobiográfica es otra cara de la vida y, en el fondo, un género de imposible realización, pues, el intentarlo, implica siempre dar lugar a algún tipo de ausencia:

si una narrara como vive, si la voz fuera la misma, si la perfecta autobiografía existiera, la historia tendría una sola cara y, o bien no sería real —en tanto historia—, o no la habríamos vivido para nada (cita de Moebius de la necesaria opción). (*Los deseos* 22)

El epígrafe de Marguerite Duras en la apertura del libro explicita el desvanecimiento de la Presencia: "Nunca hay centro. Ni camino ni línea. Hay vastos paisajes donde se insinúa que alguien hubo, no es cierto, no hubo nadie" (*Los deseos* 7), y carga de resonancias filosóficas el fundamento mismo del género que se está intentando redactar.

El caracterizar el propio recorrido existencial como "errancia" —la última palabra de *Los deseos*— hace que la autora mantenga la experiencia en un continuo presente, mientras que la manipulación a posteriori de las notas nos dice que lo registrado en ellas se ha convertido en puro pasado. Por eso, el desvío o el "error" del errar que pueden caracterizar al diario se contraponen, aquí, al pacto que el autor establece con el lector cuando le ofrece un texto autobiográfico para que sacie su sed de sentido. Y, por eso, "esquirlas" o "cadenas" son los motivos de la continua dialéctica por la que se mueve el texto visto, sea como el vaciar una bolsa de gatos que puede dar lugar a un viaje hacia una disyunción sin medida, en la que el sujeto sólo puede representarse como un *batemur*, sea como una sucesión de "eslabones" de una "bisagra amarrotada" (*Los deseos* 38). De allí que las "anotaciones a la deriva" de lo vivido —una suerte de diario de bitácora en el que lo contingente y lo trascendente

aparecen nivelados— se contraponen a la voluntad del sujeto discursivo del marco textual, que quiere sumergirse en ese "mar de cuadernos" para poder "remontar la corriente de esa mujer que fui en mis años de Nueva York" (*Los deseos* 9) para recuperar un *self*, como hace todo autobiógrafo.

En última instancia, *Los deseos oscuros* y *los otros* explora dos actitudes respecto del ser vinculadas con la palabra "errancia", porque aunque ésta implica un desvío, una deriva o un desplazamiento que difiere una llegada, si se cumple a lo largo de un camino sugiere una idea de destino y de sentido. *Los deseos oscuros* leído a partir de ese vocablo final puede, por lo tanto, ser visto como el adentrarse en una selva oscura para abrir un surco de palabras hacia un claro, metáfora de lo que atañe y reclama desde el pasado y que se puede resumir en la "Figura", que da sentido y dibuja el fluir de la propia vida.

4. EL SOMA Y EL SEMA

Como el eje de la selección de las notas corre por el filo del principio del placer (entre las energías ligadas conscientes y las desligadas inconscientes), entre los deseos oscuros y los otros, este volumen se distancia de buena parte de los diarios de mujeres intervenidos por familiares que quitaban lo que resultaba imprudente exhibir. Diría que se acerca mejor a esos diarios manipulados que pretenden exaltar un aspecto destacado o exclusivo de la figura de la autora —como es el caso de la selección que realiza Leonard Woolf en *The Writer's Diary*, aunque aquí, la diferencia fundamental reside en que es la misma escritora la que efectúa el trabajo de recopilación.

Un proyecto que presenta dificultades porque, según Eva Klein, nada es cómodo cuando un autor decide reflejarse en la página en blanco y

tiene que escoger en el "ropero" de posibilidades que se le ofrecen, dependiendo del momento histórico, del lugar, de la posición social, del género sexual... y muchas veces, dentro de la disponibilidad de los discursos de los cuales se podría apropiarse. (Klein 41)

Al centrarse en dos temas que le son caros, el eros y la escritura, Valenzuela sabe que tradicionalmente el signo ha jugado un papel

determinante en categorizar genéricamente al cuerpo y que, sucesivamente, un vestido es visto como "correcto" si "depende de ciertas reglas de concordancia con respecto al cuerpo portador del mismo" (Ostrov 31). Frente a esta normativa, Valenzuela retoma el cuerpo femenino y escribe con él: los/sus signos nacen a partir del cuerpo y no al revés. Diría que en *Los deseos oscuras* Luisa Valenzuela elige de su ropero de posibilidades un vestido como los de la protagonista del cuento de Silvina Ocampo, "Las vestiduras peligrosas", quien lucha contra toda voz autoritaria que proponga una auto-representación ejemplarizante (como la que propondría Régula, modista y deuteragonista de Aremia en ese cuento).

El pasaje del cuerpo a la escritura lo cumple, concretamente, la mano; de allí la importancia de este motivo en la obra de nuestra autora. De hecho, cuando algún amigo le reclama a Luisa su autobiografía, ella se pregunta

¿qué significará autobiografía, si lo que una busca cuando escribe es meterse en otra piel? [...] olvidan que soy novelista, mi deseo se construye en torno a ternuras y asperezas cuando vienen mezcladas pero no se interfiere. Suavidades al tacto -la mano que lo escribe, el placer de la mano-, asperezas y muchas -interiores- necesarias para alimentar historias. (*Los deseos* 22)

Son las manos que se ponen "allí donde se supone que una no las pone nunca" (Valenzuela, *Peligrosas palabras* 185) las que aparecen en los ensayos para recordarnos la alegría de vivir, pero también para indicar eso que la escritura, como emanación de la mano, arranca del ámbito de los sueños o de lo que la sociedad ha convertido en tabú -mapa de lo inexplorado, *Hic sunt leones* (véase *Peligrosas palabras* 43). Algo que Luisa atribuye particularmente a la escritura femenina, pero que ejemplifica con la obra de Julio Cortázar:

Porque el peligro no reside en el hecho en sí, sino en el hilo sutil que se genera entre la mano material que va asentando letra tras letra y todo lo abismal que acecha por detrás, listo a saltar al menor descuido, y que podríamos llamar percepción o deseo o lenguaje o hasta almaña o lluvia de meteoritos, el maestro *déjà*, Julio Cortázar supo pegar el salto, solo, y con la mano alcanzó a rozar el sueño y a traernos algo a su regreso. (Valenzuela, *Escritura* 40)

En *Los deseos oscuras*, Luisa Valenzuela, al introducir el motivo de la mano que acaricia o que empuña la "pluma-pene", o manos que empuñan una el falo mientras la otra escribe con la estilográfica, no trata sólo de acortar, escandalosamente, la distancia que separa la literatura de la vida, a la vez que escenifica una parodia de la breve distancia temporal que se establece entre los hechos y la escritura de un diario íntimo, sino que quiere volver concreto aquello que el espejo y casi todas las "escrituras del yo" desvanecen en el triunfo "de los ojos sobre el tacto": el cuerpo que, en su reflejo, nos dice Octavio Paz, se vuelve a la vez visible e intocable (Paz 123). Por eso, al fin de cuentas, la elección del sujeto que anuncia en los cuadernos es clara: "y me dejo de hacer literatura porque mi mano izquierda está mucho más feliz que esta mano derecha que esgrime la lapicera" (*Los deseos* 101).

Ese leer las notas muchos años después rescata el valor de la experiencia, algo que el diario ya había registrado como una ayuda concreta para superar con mayor velocidad las separaciones amorosas con el macho de la especie: "Ahora suena fácil, contado así, pero me costó mis buenas lágrimas y mis largas soledades. Nada era antes tan rápido como es ahora, el poder de cicatrización me ha mejorado mucho con los años" (*Los deseos* 83). Al mismo tiempo, la experiencia mantiene un vínculo etimológico con aquel "errar" constitutivo del yo, puesto que si "*Er-fahrung* quiere decir experiencia, [pero] esta palabra además, nos recuerda Heidegger, recoge toda la potencialidad del recorrido, del verbo *fahren* en el sentido de atravesar, de circular o moverse a través de un camino". En efecto, "*Fahren* es el que anda o, literalmente, el pasante; *er-fahren* significa saber o aprender, llegar, a través de un recorrido, a la visión de algo" (Meloni 159).

5. A CAZA DEL MACHO DE LA ESPECIE, A CAZA DEL SOPLO CREADOR

La constatación de haber aseterado setenta hombres transforma al yo en un Sagitario, diría, voraz, un adjetivo que se pone en relación con la dialéctica entre devorar y ser devorado; una dialéctica que permea buena parte de las notas y que liga lo erótico de las mismas a una dimensión arcana, sacrificial, aunque el estatuto diarístico las transforme tan sólo en "firuletes, chismografía" o afirmaciones domésticas del sujeto en relación con el invadir o dejarse invadir por una existencia otra, a

sabiedades, sin embargo, que "amar" es otra cosa: "el problema es amar o no amar. No es confundirse. Es saber entregarse sin dejar los padareros cobrados por ahí. El problema es entrar la antropofagia" (*Los deseos* 26). La relación entre los sexos es para el yo un campo de batalla, lo que hace que las historias de amor se jueguen en el borde que separa la fusión de la ficción, aunque el prevalecer de esta última, en la "infinita posibilidad de rechazo mutuo" (*Los deseos* 47) de las partes en contienda, acarree consigo una serie de reflexiones sobre el deseo y la seducción, sobre la furia que a veces regenera cuando desemboca en furor poético y sobre las máscaras que los contrincantes se ponen y se arrancan, en "un juego de espejos enfrentados—espejos sangrientos" (*Los deseos* 48), para quedar al descubierto.

Pero en una suerte de ambivalencia, el yo se muestra, asimismo, recolector de una "lista de nombres y de hombres" (*Los deseos* 39). Por eso, es evidente que si el tratamiento de lo erótico se liga con las corrientes de pensamiento contemporáneas (Baraille, Derrida y el psicoanálisis), también se representa en la fuerza cósmica del eros del Don Juan de Mozart—aquél que contaba el número de sus conquistas; una figura en la que Kierkegaard encarna su "vía estética"; caracterizada por la espontaneidad de Genio, por un ritmo vital que concuerda con las formas expresivas y el transformar la vida en un teatro. Recordemos que en el primer Kierkegaard "no encontramos teorías sobre la belleza o sobre el arte, sino más bien figuras de gozadores y de estetas que quieren obtener de la vida el máximo placer, creando una obra de arte de la propia existencia" (Cantoni 1, mi traducción) y esas figuras adquieren una tal corporeidad en su obra que hacen pensar que el autor tenía con ellos una cierta complicidad.

Las aventuras erótico-amorosas se van contando, como dijimos, numéricamente, en un tono *burlesque*, levemente humorístico y a veces licencioso que aligera el peso perturbante del erotismo de los cuerpos (véase Baraille 20). Pero, aunque se nos relate la historia con Pató, con Joe, con Pierre, con Dieter, etc., en realidad en *Los deseos* se nos habla de cómo "la vida y la escritura se enriquecen y salvan una a la otra" (Bruzuela 123). Al dejarse llevar por la corriente de la vida en la "terrible fluidez de la autorrevelación"—con la que Henry James definía las narraciones en primera persona (Mildonian 7)—, el yo esconde/exhibe los pellejos metafóricos de sus amantes en esa suerte de picaresca en la que "sólo

logra clavarte algunas flechas al otro y clavárselas a sí misma". Sabe, sin embargo, que "el verdadero blanco es el amor" (*Los deseos* 37)—palabra, en última instancia, indescifrable y huidiza que sólo se entiende en el momento en que se la vive y que, en *Novela negra con argentinos*, por ejemplo, no se nombra nunca como no sea a través de una suerte de adwinanza: "la palabrta de siempre, cuatro letras apenas" (Valenzuela, *Novela negra* 232).

A primera vista, *Los deseos* resulta un tejido de cosas íntimas en el que se imbrican la literatura y la vida—"textos personales no pensados para el ojo de alguien, anotaciones al margen de aquello que algunos llamarían la vida y que sin embargo ahora siento hechos de su más pura y cruda sustancia" (*Los deseos* 10). En él se juega, así como sucede en la novela *La travesía*, y con una cierta ambivalencia matizada por la ironía, la dialéctica entre erotismo y pornografía. Porque si esta última es la imposibilidad de la palabra, el "no grato" (véase *Peligrosas palabras* 62), el erotismo "en cambio engloba a la poesía, destacándola aún en sus aspectos más degradantes" (*Peligrosas* 65).

Esas aventuras, por otra parte, entran en relación particular con ciertas temáticas que permean toda la narrativa de la autora argentina (como la de "escribir con el cuerpo") y con aquellas que estaban en juego durante la redacción de esas notas (como el polémico intento en los años del fervor feminista de escribir una "Oda al fálo", en *Los deseos*). Pero, sobre todo, pienso que se eligen con la intención de mostrar al lector, en su hacerse, eso que se llama "lenguaje femenino".

En Valenzuela la temática erótica es un principio estructurador, pues es funcional para la "escritora-vaca"—como se autodefine y define a las escritoras en *Peligrosas Palabras*—que, como Isis, tiene por símbolo la media luna y cumple la función de reunir una serie de fragmentos, como los del cuerpo de Osiris. Pero al hacerlo, el yo de *Los deseos* juega con la dialéctica entre la Presencia y la Ausencia. Al mismo tiempo, el erotismo es metáfora de un acercamiento escriturario a lo más íntimo del Otro para encontrar su clave—"en mis años muy mozos quería romper al hombre para ver qué tenía dentro" (*Los deseos* 56)—, o un acercamiento a lo más secreto de sí mismo—algo que genera temor, porque toda escritura del yo "es encerrarse a solas con aquellas fuerzas que intimidan, que exigen o penetran" (Catelli 87). E ir a sonar, como dice Valéry, esa "amarga cistera que en el alma / hace sonar, futuro

siempre, un hueco" (7) significa convertirse, como todo poeta, en "animal de fondo". En ese papel, el sujeto que empuña la pluma se vuelve "prot-agnónico" porque, como moderno Rey Pescador, busca una esencia inmutable detrás del lenguaje e intenta, con su anzuelo, su lanza o su red, sustraerla al Silencio (Huidobro 1296). Lo erótico se vuelve, pues, un "argumento"—*arguo* significa, originalmente, hago brillar, esclarecer, abro un paso a la luz (Agamben, "El lenguaje" 106)—semejante al de la difícil concreción de una obra de arte y al de "cazar vivo el lenguaje" (*Los deseos* 174).

Sin embargo, la "llamada" que escucha Valenzuela en su travesía no sólo es la de la imaginación, que le pide transformar el *sona* en *senza*, sino, asimismo, la de la *autoría*, algo que durante mucho tiempo les fue negado a las mujeres (Russett 14) porque, como la misma Valenzuela ha afirmado, "las mujeres debemos estar particularmente atentas a nuestra posición marginal en las tierras baldías del lenguaje" (*Escritura* 69). Pero la autoría que se conquista, no es la que han ocupado tradicionalmente los hombres; es sí el saberse finalmente detentora de un poder y una responsabilidad en relación con la Palabra, pero ser protagonista, ahora, del "reverso del lenguaje", hasta de "su maloliente trasero" (*Escritura* 69). La autoría implica además, en este caso, establecer una distancia respecto de su propia genealogía, como ha señalado Leopoldo Brizuela al comparar aspectos de la escritura de madre (Luisa Mercedes Levinson) e hija (Luisa Valenzuela): si Levinson postula una literatura "correcta", una concepción "de la escritura como aplicación perfecta de las normas del género", Valenzuela "opondrá la idea de escritura como travesía incansante en busca de una forma nueva" (Brizuela 128).

Por eso, cuando Valenzuela se sale de la senda trazada para contar una cosa diversa de la que se proponía, cuando logra, al compás de los hechos, conectarse con otro ritmo, con otra armonía, da de sí una imagen "prot-uberante" (*Los deseos* 16). Es el momento en que el yo se "desmadra" y se aparta de una tradición escrituraria—"salire de madre, mi necesidad absoluta" (*Los deseos* 73)—, como lo resume el siguiente poema de *Los deseos*, en el que el sujeto ocupa todos los espacios y papeles: la realidad, la fantasmagoría, los deseos, el papel protagonista, el de espectador, el de comparsa, en un principio de entropía y de diseminación que abre posibilidades:

HENE AQUÍ

En cuerpo y en fantasmas

En deseos

Espectadora como soy

(y soy comparsa)

Protagonista a veces,

Agonista las más

Azaz prot-uberante

Ordeñando palabras,

Esas lebe. (16)

6. SALVARSE "AL COMPÁS DEL MUNDO"

La diseminación aparece, sobre todo, en el "hacerse" del lenguaje femenino que, en *Los deseos*, se desborda, se excede al tratar del goce y de la fiesta de los sentidos; la escritura se abre a múltiples posibilidades en su heterogeneidad formal y de contenido, y guarda analogías ora con símbolos femeninos ora con masculinos. Porque, aunque sean frecuentes, como en los últimos versos del poema citado, las analogías que vinculan la escritura con elementos que simbólicamente se conectan con la mujer (ya que no sólo se establece un símil entre la Palabra y la leche "alimento nutritivo" sino que asimismo se la compara con un río benéfico), hay también toda una isotopía que vincula tradicionalmente la escritura con el semen y el falo.

Me explico: cuando un cuerpo busca otro cuerpo, nos dice la escritora en su narración de aventuras íntimas, el contacto se establece en primer lugar por medio de la mirada: "Grandes ojos azules que descubrí en el fondo de un genito durante un vernissage y que bogaron hacia mí" (*Los deseos* 29); "El tiempo del contacto fue larguísimo, los ojos se encendieron como focos, los nuyos y los otros; se leyeron a fondo" (*Los deseos* 239). Sabemos que, desde la antigüedad, las representaciones del motor vital que animan al cosmos, los *spiritus*, asecan a los enamorados a través de los ojos estableciendo una relación entre el cuerpo y el universo (Agamben, *Stanza* 96). Y ese soplo o *pneuma* astral (principio animador del cosmos y de cada ser humano) que, al estar vinculado con los soplos ígneos (*pneumata*), da cohesión a los elementos y transforma el mundo en un sistema y se encuentra ya en el semen según Aristóteles (Paz 234).

La relación sexo-texto o cuerpo-*corpus* de palabras continúa en un paralelismo que se incorpora a otros motivos para formar una constelación. Por un lado, por ejemplo, se recoge la tradicional analogía entre el pene y la pluma estilográfica cuando se afirma que la escritura es "Una preciosa eyraculación que puede llegar a durar meses" (*Los deseos* 96). Por otro, se repite y no se realiza la idea de escribir una oda al falo o se mencionan las particularidades de algunos miembros masculinos. De esta forma, se recuerda que el falo es el símbolo primitivo de Hermes, dios objeto de un seminario al que la escritora asiste y del que nos cuenta en *Los deseos*; a la vez que se recuerdan las piedras que aparecen en los cruces de caminos—entre las que resalta el bastón de Tepozteco—, símbolos a su vez del falo de Hermes. De condensador de una red de motivos y de mito dinámico, el falo se transforma, para decirlo con las palabras de Valenzuela, en un "dinámico" (*Los deseos* 238) porque en su reiteración explota, acarreado consigo una revolución escrituraria.

En cambio, al concluir otro poema de *Los deseos* diciendo: "pongo como nuevo alguna historia" (*Los deseos* 22), el sujeto lírico alude irónicamente a la propia autoría. Esa "ova completa" (y le robo el título a Susana Thénón) surge de la furia del abandono, cuando el yo se recoge y se contempla en su soledad: "Difícil comunicación cuando se intenta estirar la mano para alcanzar a alguien y descubrimos que estamos todos sin tacto, ciegos, como personajes de Beckett deambulando por una eterna noche" (*Los deseos* 216).

En *Los deseos*, se nos informa sobre cuántos "huevitos" han sido puestos: la hablante nos dice, al comienzo del volumen, que ha escrito seis libros y al final concluye que ha llegado a diez. Sin embargo, lo que reitera por dos tercios de los cuadernos es la imposibilidad de llevar adelante la historia del Embajador y la Bella, mientras que en el último tercio, cuenta que empieza a surgir "como manantial la historia del Brujo, la novela que después de veinte títulos acabaría llamándose *Cola de lagartija*" (*Los deseos* 173). Un manantial que "fluyó con tanta libertad, con tanta locura, que no podía parar de escribiría" (*Los deseos* 173), y que se corona en la casa de Tepoztlán—"pueblo sagrado, vibrante", "un sitio de energía" (*Los deseos* 211) y de verdadera *serendipity*.

En México, la escritora se aparta del ritmo de la vida cotidiana y del tiempo lineal para sumergirse en una condición de entusiasmo que le permite ya no mirar hacia atrás para reconstruir su pasado y su

propia identidad, sino hablar de la visión que se obtiene al poder ver las cosas desde lo alto (Galimberti 26-27). Y allí, no sólo recordando sino, sobre todo, pensando, sintiendo y concordando los múltiples elementos que se han vivido, concibe su novela en un deseo cordial y abarcador de dar respuesta a una llamada: "mi pretensión de eternidad esto de querer ponerme a escribir con compulsión y como respondiendo a un mandato. O, como dice Kundera, un absurdo intento de abarcar todos los universos" (*Los deseos* 170). Luego de que, exhausta, la escritora se siente de nuevo *le fol* de las cartas del tarot, que vaga con su atadido en la mano.

Si a lo largo de buena parte de *Los deseos oscuros* el sujeto del enunciado expresa que la falta de *primum* creativo no le permite concluir *El Embajador* y *la Bella* (pero que acaba concretándose en ese diario de un cuento, "Cuarta Versión"), las aventuras eróticas que se encadenan en el diario juegan a buscarlo, sea a nivel corporal, sea escritural. Y si, en la vida cotidiana, el sentido del humor del yo es el eje que le restablece el equilibrio al desorden generado por el eros—entendido como suplemento—, la búsqueda o la transmutación de toda esa materia en escritura (como las notas van explicando y como los cuentos, sobre todo las de *Cambio de armas* demuestran) bien puede entenderse como "el hilo conductor, algo que debe ir uniendo [...] todos los puntos de esta trama. Las diferentes texturas" (*Los deseos* 23).

Suerte de amorfosis, significante que rechaza toda interpretación frontal pero que muestra, desde una posición lateral, una imagen y un sentido configuradores, *Los deseos oscuros* y *los otros* es un texto en el que quien escribe y está escrito deja entever desde un margen que su ambiciosa búsqueda es ir a la fuente de su Goce para poder transportarlo a la luz del día.

Y el margen o el cruce es el espacio que esta escritora busca voluntariamente para poder expresar su osadía-autoría: como un Arlequín Trimegistus, un payaso sagrado pero, sobre todo, como el Pierrrot lunar de Schönberg, Valenzuela hace explotar, diabólicamente, el código recibido, porque si incorpora en el diario residuos de la vida cotidiana, como siempre sucede en ese género, lo hace para "contar el cuento" o/y? exponer su vida por medio de lo "Erosótico".

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. "El lenguaje y la muerte. Séptima jornada". *Teoría de la línea*. Cabo Asseguintolaza, ed. Madrid: Arco Libros, 1999. 105-126.
- _____. *Profanazioni*. Roma: Nottetempo, 2005.
- _____. *Stanza. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino: Einaudi, 1993.
- Bataille, Georges. *L'erotismo* [1957]. Milano: ES, 1997.
- Brizuela, Leopoldo. "Las dos travesías de Luisa Valenzuela". *Escritura y Sereta*. Luisa Valenzuela [2002]. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2006. 123-144.
- Cantoni, Remo. "Introduzione". *Diario del seduttore*. Milano: Rizzoli, 1994.
- Canú, Norma E. *Cantácula. Imágenes de una mujer frontera*. Boston-New York: Houghton Mifflin Company, 2001.
- Catelli, Nora. "El diario íntimo: una posición femenina". *Revista de Occidente* 182-183 (1996): 87-98.
- Cortázar, Julio. "El cenotafio". *Le regioni della collera*. Roma: Fahrenheit 451, 1995. 254-255.
- De Man, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia UP, 1984.
- Ferrero, Adrián. "Usar el lenguaje es como cabalgar las líneas de fuerza que surcan el universo? Entrevista a la escritora argentina Luisa Valenzuela". *Confluencia* 23/1 (Fall 2007): 130-134.
- Filer, Malva E. "The Ambivalence of the Hand in Cortázar's Fiction". *Books Abroad. An International Literary Quarterly* 50/3 (Summer 1976): 595-599.
- Galimberti, Umberto. *Gli equivoci dell'anima*. Milano: Feltrinelli, 2001.
- Gorositzá, José. "Muerte sin fin". *Poesía y poética*. Edelmirra Fernández, coord. Madrid: Archivos, 1988. 63-88.
- Hillesum, Etty. *Diaria. 1941-1943*. Milano: Adelphi, 2005.
- Huidobro, Vicente. "La poesía. Fragmento de una conferencia leída en el Ateneo de Madrid el año 1921". *Obras poéticas*. Cedonmi Goic, coord. Madrid: Archivos, 2003. 1296-1298.
- Kierkegaard, Soren. *Diario del seduttore*. Milano: Rizzoli, 1994.
- _____. *Don Giovanni. La musica di Mozart e i peros*. Milano: Mondadori, 1994.
- Klein, Eva. "Sobre las dificultades de definir autobiografía como género". *La ansiedad autorial. Formación de la autoría femenina en América Latina: los textos autobiográficos*. MARGARA RUSSOTTO, ed. Caracas: Equinoccio, 2006. 39-54.
- Meloni, Carolina. "Pasajes: el pensamiento como puesta-en-camino en Freud, Heidegger y Derrida". *Arbor* 723 (enero-febrero 2007): 157-169.
- Middonian, Paola. *Albergo. Racconto in forma di diario tra Otto e Novecento*. Venezia: Marsilio, 2001.
- Ocampo, Silvina. "Las vestiduras peligrosas". *Cuentos completos II*. Buenos Aires: Emecé, 1999. 34-38.
- Olney, James. *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*. Princeton: Princeton UP, 1980.
- Ostrov, Andrea. *El género al bes. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*. Córdoba: Aición, 2008.
- Pauls, Alan. Selección e introducciones. *Cómo se escribe. El diario íntimo*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996.
- _____. "El fondo de los fondos". *El intérprete. Literatura, arte y pensamiento*. 21 (diciembre 2005): <http://www.elinterpretador.net/21AlanPauls-ElFondoDelosFondos.html> (12 de mayo de 2009).
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- Russotto, MARGARA, eda. *La ansiedad autorial. Formación de la autoría femenina en América Latina: los textos autobiográficos*. Caracas: Equinoccio, 2006.
- Schönberg, Arnold. *Pierrat Lunaire Op. 21*.
- Tarozzi, Bianca, eda. *Giornate particolari. Diari, memorie, cronache*. Verona: Ombre corte, 2006.
- Thenón, Susana. *Ova completa*. Buenos Aires: Sudamericana, 1987.
- Valenzuela, Luisa. *Escritura y Sereta*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- _____. *La travesía*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- _____. *Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de Nueva York*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2002.
- _____. *Peligrosas palabras*. Buenos Aires: Temás, 2001.
- _____. *Novela negra con argentino*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1991.
- Valéry, Paul. *Le cinquième marin nella traduzione di Jorge Guillén*. Torino: Einaudi, 1995.