



La identidad femenina y las relaciones de poder en los relatos de Luisa Valenzuela

Ana Marković

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

UNIVERSIDAD DE BARCELONA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
PROGRAMA DE DOCTORADO:
“HISTORIA E INVENCION DE LOS TEXTOS LITERARIOS HISPÁNICOS”
BIENIO: 2007-2009

**LA IDENTIDAD FEMENINA Y LAS RELACIONES DE
PODER EN LOS RELATOS DE LUISA VALENZUELA**

Presentada por:
Ana Marković

Directora de la tesis:
Dra. Mercedes Serna Arnaiz

La presente tesis doctoral fue escrita gracias a una beca de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI). La autora extiende su agradecimiento a la profesora Mercedes Serna Arnaiz, por su apoyo y conocimientos, así como al Departamento de Filología Hispánica de la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	7
I. METODOLOGÍA.....	9
II. ORGANIZACIÓN Y DESARROLLO.....	11
CAPÍTULO I. TRAYECTORIA VITAL Y LITERARIA DE LUISA VALENZUELA	15
I. LA OBRA LITERARIA.....	20
1. Las novelas.....	23
2. Los relatos.....	30
II. LUISA VALENZUELA Y LA CRÍTICA.....	32
CAPÍTULO II. POSMODERNISMO Y POSESTRUCTURALISMO	35
I. CARACTERÍSTICAS GENERALES.....	37
II. POSMODERNISMO, POSESTRUCTURALISMO, FEMINISMO.....	52
CAPÍTULO III. “ESCRITURA FEMENINA”	67
I. LUCE IRIGARAY.....	69
II. HÉLÈNE CIXOUS.....	77
CAPÍTULO IV. LA CRÍTICA FEMINISTA DE LUISA VALENZUELA	87
I. INTRODUCCIÓN.....	89
II. “ESCRIBIR CON EL CUERPO”.....	90

III. COMPROMISO POLÍTICO.....	101
IV. CONCLUSIONES.....	113
CAPÍTULO V. LA REESCRITURA DE LOS CUENTOS DE HADAS.....	119
I. OBSERVACIONES TEÓRICAS E HISTÓRICAS.....	121
1. Vladimir Propp.....	126
2. Carácter político y social de los cuentos de hadas.....	129
3. Charles Perrault.....	133
4. Los hermanos Grimm.....	136
5. Bruno Bettelheim y el análisis psicoanalítico de los cuentos de hadas.....	139
II. ANÁLISIS DE LOS RELATOS.....	142
1. “Avatares”.....	142
2. “No se detiene el progreso”.....	152
3. “4 Príncipes 4”.....	161
4. “La densidad de palabras”.....	166
5. “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja”.....	173
6. “La llave”.....	189
CAPÍTULO VI. LAS MUJERES Y LA DICTADURA.....	201
I. CONTEXTO HISTÓRICO.....	203
II. ANÁLISIS DE LOS RELATOS.....	212
1. “Cambio de armas”.....	212
2. “Simetrías”.....	227
3. “Cuarta versión”.....	245
3.1. <i>El problema de los géneros literarios como horizontes ideológicos: ¿amor o política?</i>	249

3.2. *El despertar de Bella: el diálogo con los cuentos de hadas.....* 259

CONCLUSIONES..... 279

BIBLIOGRAFÍA..... 297

INTRODUCCIÓN

La escritora argentina Luisa Valenzuela presenta una vasta y diversa obra literaria que ofrece muchos puntos de interés y que también ha provocado análisis críticos de diferente tipo. Sus libros varían desde realistas hasta formalmente osados y experimentales en extremo, y su universo ficticio está poblado de seres de toda especie, desde gente común y corriente hasta monstruos grotescos, desde personajes históricos y arquetipos literarios hasta la inclusión de la propia autora como personaje. Sin embargo, hay algunos temas y preocupaciones filosóficas en los que insiste a lo largo de su trayectoria literaria y que la misma autora ha tratado de explicar como parte de su poética: las relaciones de poder, la sexualidad, la escritura y el lenguaje femeninos como medios de liberación posible de la represión patriarcal.

El tema de la represión militar en Argentina se une frecuentemente en su obra con la exploración de la sexualidad femenina, en un intento de encontrar los mecanismos comunes de tal represión dentro del sistema más amplio de la dominación sociocultural masculina. La sexualidad, por su parte, tiene que ver con el lenguaje, y la búsqueda de un lenguaje autónomo y libre va unida a la búsqueda de un placer femenino auténtico. Valenzuela rechaza la etiqueta de feminista aunque admite que sus temas y reflexiones teóricas encajan en esa corriente filosófica y social. Por otro lado, afirma categóricamente que existe un lenguaje específicamente femenino y desarrolla esa idea en varios de sus obras y ensayos. La mujer, marginada de la historia desde sus inicios y silenciada y oprimida por las estructuras del poder, tiene un lenguaje propio y una identidad específica, precisamente por su estatus histórico y social desfavorable. Gracias a los tabúes y a las prohibiciones de todo tipo, la mujer tiene más posibilidades de desarrollar una identidad alternativa, fuera de los códigos dominantes que reinan en la construcción del sujeto y del lenguaje. Lo femenino se busca en la resistencia. Describiendo la lucha femenina y la búsqueda de la identidad, Valenzuela incluso, ocasionalmente, incurre en lo místico y trata de conceptualizar a la mujer en términos de una especificidad ontológica. De todos modos, la identidad femenina y sus relaciones con el lenguaje dominante y con el poder patriarcal y militar forman la parte sustancial de la obra y de la poética de la autora.

Partiendo de ahí, hemos elegido relatos de la autora en los que se exploran, desde una perspectiva marcadamente feminista, las relaciones complejas entre la construcción y

normativización del sujeto femenino y las estructuras de poder. En estos textos se reflejan los postulados teóricos de la escritora; se trata de un grupo de relatos que se puede dividir en dos, temáticamente: el primero pertenece a reescrituras de cuentos de hadas clásicos, mientras que el segundo explora la opresión femenina en las circunstancias específicas de la dictadura militar argentina. A pesar de la aparente distancia temática de los dos grupos de relatos, creemos que ambos exploran, a nivel más amplio, un sistema coherente de dominación y control de las mujeres que engloba tanto la dominación discursiva presente en los cuentos de hadas que Valenzuela trata de subvertir como la dominación militar experimentada por las mujeres torturadas, violadas, perseguidas y controladas con varias técnicas más o menos sutiles durante la dictadura militar argentina.

Más que la brutalidad de la tortura en su aspecto físico, nos interesa investigar el valor simbólico de los actos de tortura y su participación en la normativización de la identidad femenina. En su descripción de los actos de tortura, Valenzuela no se centra solo en el dolor experimentado por las víctimas, sino también en la sexualidad, el deseo, las transgresiones de las reglas sociales y las técnicas de control de las mujeres que, en otras circunstancias, fuera del contexto de la violencia expresa, podrían pasar desapercibidas como normas de conducta “naturales” en las relaciones entre los dos sexos. Trataremos de analizar varias maneras de la opresión de las mujeres que se resisten al régimen y su conexión con modelos de opresión social y discursiva que no se restringen a la dictadura argentina.

Nos parece significativa la repetición de los motivos de los cuentos de hadas en los relatos que tratan el tema de la dictadura. Así, la protagonista del relato “Cuarta versión” lleva el nombre de Bella, invocando el cuento de hadas “La Bella Durmiente” y, con ello, toda la carga de la dominación discursiva, literaria y cultural que transmite al imaginario social una idea de lo femenino que se identifica con lo bello, tierno, frágil, pasivo y mudo. Por otro lado, en el relato “La llave”, que reescribe la historia de Barba Azul, aparecen las Madres de la Plaza de Mayo como las figuras que se oponen al tabú literario y cultural que denigra la curiosidad femenina, originalmente transmitido por Perrault. Es más, las Madres de la Plaza de Mayo, heroínas de la resistencia a la dictadura militar argentina, ocupan un lugar clave en la poética de Valenzuela, y representan para ella un modelo literario de escritura que no puede ni debe separarse de lo social y de lo político. Los actos de resistencia política, femenina y literaria forman un conjunto inseparable en la visión estética y ética de la autora. En fin, tanto los relatos de dictadura como las reescrituras de

los cuentos de hadas tratan los modos de la creación de identidad femenina, creación que llega a ser violenta y, paradójicamente, destructiva en el ámbito de la tortura.

El trabajo literario de Valenzuela es, por lo tanto, un trabajo de deconstrucción de códigos y normas literarias, sociales y políticas que rigen para la mujer y de exploración de posibles modos de liberación que pasen, ante todo, por la palabra. Si la mujer no existe, como una vez dijo Lacan, los relatos de Valenzuela a la vez confirman esta idea, enseñando las formas de la (in)existencia de la mujer en una cultura patriarcal, y buscan la posibilidad de crear un nuevo sentido existencial fuera de las construcciones masculinas.

Nuestra hipótesis propone que Valenzuela muestra que tanto los cuentos de hadas, que tipifican una modalidad discursiva “falocéntrica”, como los actos discursivos y simbólicos descritos en sus relatos sobre la dictadura argentina, forman un conjunto de procedimientos a través de los cuales se establece la identidad femenina, se define su sexualidad y se restringe su palabra: en este sentido, los relatos de Valenzuela son piezas de resistencia. También nos interesa ver en qué grado Valenzuela propone una identidad femenina nueva y liberada.

I. METODOLOGÍA

Dado que nos interesan principalmente los aspectos sociales y políticos de los relatos elegidos de la autora, y, más específicamente, las relaciones de poder que afectan la construcción discursiva de la identidad femenina, nuestro análisis se corresponde con los objetivos y los planteamientos generales de la crítica literaria feminista. Como afirma Borrás Castanyer:

[La crítica literaria feminista] tiene en común con la crítica sociológica la afirmación que la obra literaria no puede ser entendida únicamente de manera inmanente, sino que también cabe tener en cuenta aspectos sociales y culturales (Borrás Castanyer, 2000: 20).

Puesto que la crítica literaria feminista no tiene una metodología específica, sino que combina varios tipos de acercamientos teóricos a las obras que estudia, nosotros

también enfocamos la obra de Valenzuela bajo la mira de teorías diversas sobre la subjetividad, el lenguaje, el discurso y la sexualidad.

Valenzuela ofrece claves interpretativas de su obra en su teoría poética y señala como autora de su influencia a Julia Kristeva y sus teorías sobre la identidad. La autora también expone sus pensamientos sobre la sexualidad femenina y critica a Lacan, acercándose así a las teóricas feministas Luce Irigaray y Hélène Cixous. Nosotros tratamos de buscar la expresión de estas ideas en la construcción de sus personajes femeninos, que, generalmente, reflejan una visión sobre una mujer liberada.

Sin embargo, los relatos que analizamos más que nada se empeñan en subvertir los modelos sociodiscursivos de la feminidad. Por ello, tratamos de aplicar en nuestro análisis las ideas sobre las relaciones del sujeto y el discurso desarrolladas por posestructuralistas y posmodernistas. Nos interesa el contexto histórico y sociológico en el que se producen los discursos dominantes y utilizamos estudios generales sobre los aspectos ideológicos de los cuentos de hadas o de la última dictadura militar argentina en la interpretación de los textos subversivos de la autora.

Apreciamos también los procedimientos narrativos empleados para enmascarar la ideología y las relaciones de poder en los textos canónicos que la autora problematiza, subvierte y parodia. Nuestro análisis no se centra tan solo en los estereotipos que se asocian con las imágenes canónicas de la mujer, sino también en las características formales de los textos literarios tradicionales y de las reescrituras de Valenzuela. Hemos tratado de señalar el uso de las voces narrativas como medio de subversión ideológica por parte de la autora y sus intentos de resemantizar el lenguaje tradicional falocéntrico. Sus relatos sobre la dictadura también subvierten varios discursos sociales y literarios a través de diferentes procedimientos formales que denuncian la palabra autoritaria patriarcal y militar. Las estrategias narrativas de Valenzuela tienen una especial importancia si se tiene en cuenta su empeño en reapropiarse del lenguaje y crear una escritura femenina.

II. ORGANIZACIÓN Y DESARROLLO

En el capítulo “Trayectoria vital y literaria de Luisa Valenzuela” damos un breve repaso de los hechos más importantes de su carrera literaria y profesional. Presentamos tanto novelas como sus colecciones de relatos y tratamos de situar a la autora en el contexto de la literatura hispanoamericana.

En el capítulo titulado “Posmodernismo y posestructuralismo” presentamos las ideas teórico-literarias y filosóficas que se asocian con dichos conceptos. Muchos críticos han encuadrado las obras de Luisa Valenzuela bajo el marbete de posmodernas. Valenzuela, por su parte, declara que nunca ha pensado sobre su obra en estos términos: “Yo no tengo la más remota idea de lo que hace o lo que deja de hacer el postmodernismo, por ejemplo; y es un movimiento que no me interesa” (Bergero et al, 1993: 89). Sin embargo, en la misma entrevista concede que es “muy posible” que ella escriba textos que se prestan a la lectura desde el ángulo posmodernista y que uno responde, sin intención, a los movimientos de su tiempo (Bergero et al, 1993: 89). En cuanto a nuestro tema, nos interesa especialmente la conceptualización del sujeto —heterogéneo, dividido o incluso negado completamente— en el pensamiento posmoderno y posestructuralista. Puesto que enfocamos nuestro análisis en la identidad femenina, tratamos de dilucidar las relaciones complejas entre el posmodernismo/posestructuralismo y la teoría feminista. La deconstrucción de la categoría del sujeto entra en una relación problemática con las políticas feministas de identidad y amenaza no solo la idea del sujeto feminista, sino también la del sujeto femenino.

De todos modos, Valenzuela comparte el interés deconstructivo de esas corrientes de pensamiento y algunas de sus ideas nos parecen aplicables al análisis de su obra. La identidad femenina, tal como figura en los sistemas sociodiscursivos dominantes, se revela a través de este enfoque como una construcción cultural en vez de un dato natural, y por lo tanto, se convierte en la meta más clara para la crítica y subversión feminista. La parodia posmoderna ofrece uno de los instrumentos claves en esta tarea literaria de Valenzuela.

En el capítulo “La escritura femenina” presentamos las ideas de Hélène Cixous y Luce Irigaray, dos representantes prominentes de la escuela francesa feminista que han tenido una gran influencia en la obra y en el pensamiento teórico de Valenzuela. Luce Irigaray ha ofrecido una dura crítica de las ideas psicoanalíticas de Freud y Lacan, y ha

tratado de reformular sus ideas sobre la sexualidad femenina y de concebir un lenguaje erótico femenino. Hélène Cixous critica el lenguaje y el sistema de pensamiento falocéntrico, y también formula un concepto de lenguaje femenino. Las dos influyeron decisivamente a la concepción de Valenzuela sobre “escribir con el cuerpo”.

En el capítulo “La crítica feminista de Luisa Valenzuela” presentamos el pensamiento teórico de la autora, expuesto en sus ensayos. Este pensamiento abarca tanto la teoría sobre el lenguaje femenino y la escritura del cuerpo como las dilucidaciones sobre el compromiso político en su obra. Valenzuela desarrolla una teoría elaborada y compleja sobre la identidad femenina, y toma en cuenta en su análisis las circunstancias históricas de la opresión sobre la mujer. Por otro lado, Valenzuela atribuye a la mujer poderes cognoscitivos extraordinarios que a veces parecen ser resultado de una mistificación ontológica. También retoma la idea de “lo abyecto” de Julia Kristeva y la asocia a “regodeo en el asco” en la literatura femenina. En cuanto a lo político, Valenzuela acentúa la importancia de la protesta social y de la lucha contra el olvido. Es interesante ver cómo la idea de la escritura corporal adquiere un nuevo significado en el contexto de la dictadura argentina y cómo se relacionan en su pensamiento teórico la lucha feminista y la lucha contra el régimen.

En el capítulo “La reescritura de los cuentos de hadas” analizamos el contexto histórico de la creación de los cuentos de hadas, sus orígenes folklóricos y su subsecuente transformación en cuentos moralistas por parte de Charles Perrault y de los hermanos Grimm. Esto es especialmente importante si se tiene en cuenta que Valenzuela tiene una visión positiva sobre los cuentos folklóricos, y culpa precisamente a Perrault y a sus seguidores por la transformación en los “Cuentos de Hades”, es decir, del infierno patriarcal. También presentamos los diferentes acercamientos teóricos a los cuentos de hadas: el estructuralista de Propp, el psicoanalítico y el sociológico. El acercamiento psicoanalítico es interesante porque revela el pensamiento machista ya denunciado por las feministas francesas. El psicoanálisis “naturaliza” algunos tópicos de los cuentos de hadas, como la pasividad femenina. En este sentido, la subversión de los relatos de Valenzuela está dirigida no solo contra los cuentos de Perrault, sino también contra todo un sistema discursivo que los acompaña y que asegura la pervivencia de su conceptualización de la feminidad hasta hoy en día. El acercamiento sociológico parece imprescindible si se tiene en cuenta el propósito feminista y deconstructivo de Valenzuela.

El capítulo “Las mujeres y la dictadura” está dividido en dos partes. La primera parte consta de contextualización histórica y sociológica. Especialmente nos importa la situación de las mujeres en la última dictadura argentina y el análisis de los actos y discursos simbólicos empleados por el régimen militar. En su libro *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina’s “Dirty War”*, Diane Taylor analiza precisamente los aspectos simbólicos de la tortura y el de la propaganda oficial que participa en la construcción de un discurso dominante sobre el régimen y sus opositores.

Este libro sirve como base de nuestro análisis. También tratamos de ver si las ideas de Foucault tienen aplicación en el análisis de las circunstancias argentinas, puesto que el famoso autor posestructuralista trata los temas de la disciplina, del castigo y de las complejas relaciones de poder en la edad moderna. A todo ello se añade el análisis pormenorizado de los relatos de nuestra autora.

En la parte “Conclusiones” trataremos de resumir el análisis de los dos grupos de relatos para ver qué tipos de relaciones de poder se establecen en los dos y qué es lo que tienen en común. También queremos establecer hasta qué punto Valenzuela deconstruye la identidad de la mujer, propuesta desde el canon y la norma social, y si ofrece una visión alternativa de dicha identidad.

CAPÍTULO I

TRAYECTORIA VITAL Y LITERARIA DE LUISA VALENZUELA

Luisa Valenzuela nació en Buenos Aires en 1938. Es hija de la escritora Luisa Mercedes Levinson. En la casa de su madre se reunían escritores famosos de la época, como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Ernesto Sábato y Eduardo Mallea, al igual que los exiliados españoles Arturo Cuadrado, Clemente Cimorra y José Luis Lanuza, entre otros. De joven tenía más afinidad por la ciencia y la pintura y no pensó en seguir los pasos de su madre. Sin embargo, Valenzuela cita las circunstancias específicas de una infancia que transcurre en el ambiente literario como influencia importante en su dedicación a la literatura. En la entrevista con Rosa Beltrán dice:

Y toda esta gente y la del exilio español, metidos en casa constantemente. Entonces tengo algo que corre ya por mi sangre de la gran literatura argentina y rioplatense y de la rebeldía de los exiliados españoles y a eso respondo desde la iconoclasia (Beltrán, 1999).

En la misma entrevista afirma que su madre, que “era una gran escritora, quedó ignorada después, también por ser mujer, pero tenía un fondo de literatura muy serio” (Beltrán, 1999). Un recuerdo de infancia que parece predilecto de la autora, y que evoca en varias entrevistas, tiene que ver con una observación de Borges hacia ella; el gran escritor afirmó que la pequeña Luisa estaba dispuesta a matar por un juego de palabras. Esta anécdota se transforma en la mitología personal de la autora y es un hecho clave que revela su temprana y todavía inconsciente pasión por las palabras:

Es cierto que un juego de palabras para mí era tan importante como el amor de madre o un amor; yo puedo perder el amor por hacer eso, mi amor por el lenguaje es aún mayor que mi necesidad de afecto humano (Beltrán, 1999).

En un texto posterior, Valenzuela ofrece una modificación de la anécdota:

Ahora, tantos años después, pienso que quizá Borges no dijo *por*, sino *con*, que sería un concepto mucho más borgiano. Quizá dijo que yo era capaz de matar a mi madre *con* una palabra. [...] Todo esto suena a matricidio, y es sabido que los surrealistas alegaban que a los progenitores hay que matarlos mientras son jóvenes; suena a matricidio, sí, pero se trata de algo simbólico, por cierto, como respuesta al viejo miedo al simbiosis, y está relacionada con la influencia de una percepción malsana que le otorga al lenguaje todos los poderes. [...] No matamos así a madre, padre o rey alguno, pero nos despegamos de ellos para intentar volar con alas propias (Valenzuela, 2010: 20-21).

En 1953 empezó a escribir para la revista juvenil *Quince Abriles* y unos años más tarde para los periódicos *Atlántida*, *El Hogar*, *Esto Es*. Trabajó con Borges en la Biblioteca Nacional. Publicó sus primeros cuentos en la revista *Ficciones* en 1958.

A causa de su matrimonio se instaló en el norte de Francia en 1958 y en París en el año siguiente. Trabajaba para Radio Télévision Française. Allí conoció a los miembros del grupo Tel Quel y escribió su primera novela, *Hay que sonreír*, que publicará unos años más tarde en Argentina, y cuyo primer nombre planeado era *Clara, cuerpo y cabeza*.

Volvió a Argentina en 1961 y trabajó como periodista en el diario *La Nación* y en la revista *Crisis*. En 1967 publicó su primer libro de relatos, *Los heréticos*. En 1969 obtuvo la Beca Fulbright para participar en el Programa Internacional de Creación Literaria en la Universidad de Iowa (con Néstor Sánchez, Gustavo Sanz, Fernando del Paso y otros) y allí escribió la novela *El gato eficaz*. Entre 1972 y 1974 vivió entre México, París y Barcelona. También pasó un período corto en Nueva York como becaria del Fondo Nacional de las Artes. Sus experiencias de México influyeron sus obras *Donde viven las águilas* y *Como en la guerra*. Allí conoció a Cortázar, con el que mantuvo una amistad que duró hasta la muerte del escritor.

En 1979, como consecuencia de la dictadura militar, se trasladó a Estados Unidos, donde permaneció diez años. La dictadura ya duraba unos años cuando aprovechó una invitación de la Universidad de Columbia de Nueva York para estar allí en calidad de escritora. Durante su estancia, trabajó con Amnesty International. También trabajó en The City University of New York y en el Center for Inter-American Relations (Centro de Relaciones Interamericanas). En 1981 fue elegida miembro del New York Institute for Humanities (Instituto para las Humanidades de Nueva York), del Fund for Free Expression (Fondo para libre expresión) y del PEN American Center Freedom to Write Committee (Centro Americano de la Libertad para Escribir). En 1983 recibió la beca Guggeinheim. En 1985 la nombraron escritora distinguida de New York University.

Su estancia en Estados Unidos duró diez años, pero Valenzuela afirmó en varias ocasiones que nunca se consideró exiliada. Se fue de Argentina por razones de seguridad personal. La autora dice que los hechos posteriormente descritos en el relato “Cuarta versión” eran en parte autobiográficos y que había formado parte de un grupo en Buenos Aires que trataba de ayudar a los perseguidos y denunciar las desapariciones de la gente. También trataba, como la protagonista de su relato, de introducir personas en la embajada

de México. Valenzuela confiesa que hay un sector de la sociedad argentina que le reprocha haberse ido al extranjero durante la dictadura. En su opinión, los críticos argentinos introdujeron una división falsa entre los escritores argentinos que se quedaron y los exiliados, pero ella nunca olvidó sus raíces (Díaz, 1996: 34-35).

Volvió a Argentina en 1989. El choque tras su vuelta y su experiencia en la Argentina posdictatorial la inspiraron a escribir la novela *Realidad nacional desde la cama*. En 1991 la Universidad de Knox (Illinois) le otorgó el título de Doctora Honoris Causa. En 1993 fue nombrada miembro correspondiente de la Academia de las Artes y Ciencias de Puerto Rico. En 1995 viajó a India y Nepal. El mismo año se organizó una conferencia en su honor en la Universidad de Oklahoma. En 1997 recibió la medalla Machado de Assis de la Academia Brasileira de Letras. En 2004 recibió el Premio Astralba de la Universidad de Puerto Rico, por la totalidad de su obra. En 2011 fue elegida miembro de la American Academy of Arts & Sciences de Cambridge, Massachusetts, junto con Mario Vargas Llosa e Yves Bonnefoy.

En los primeros años de su vuelta a Argentina, la autora era más apreciada en el extranjero que en su país, pero hacia fines de la década de los noventa, se la reconoció como una de las figuras claves de la literatura nacional. En 2002 se celebraron unas jornadas dedicadas a su obra, organizadas por la editorial Feminaria, en el Museo Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). En 2007 se organizó un homenaje a la autora en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, con una muestra de sus textos, fotografías y videos. Recibió varios premios nacionales: el premio “Esteban Echeverría”, otorgado a la autora en 2008 por la organización “Gente de Letras” en reconocimiento a su obra narrativa; el Premio Universitario de Cultura “400 años”, en 2012, por parte de la Universidad Nacional de Córdoba, en reconocimiento a su trayectoria literaria y a su compromiso social y político. Actualmente vive en Buenos Aires, donde trabaja como columnista y escritora.

I. LA OBRA LITERARIA

Valenzuela es autora de una vasta obra que incluye novelas, relatos, minificiones, ensayos críticos, escritos autobiográficos y, ocasionalmente, poesía.

A nivel temático, su obra se caracteriza por el compromiso político con la realidad argentina y las preocupaciones feministas. En varias de sus obras, Valenzuela trata el tema de la dictadura, la opresión y la realidad nacional. Su literatura es una forma de protesta contra la violencia y las manipulaciones del régimen, y también una forma de lucha contra el olvido, un intento de preservar la memoria histórica. Valenzuela explora también la violencia ejercida contra la mujer, desde el lenguaje hasta los mecanismos represivos del Estado. A nivel formal, su obra se caracteriza por los constantes juegos de lenguaje que le otorgan un cierto carácter lúdico y por la experimentación con los procedimientos narrativos. Juega con los elementos intertextuales y metatextuales y cuestiona las barreras entre la realidad y la ficción, por lo que su obra narrativa se acerca a veces a su obra ensayística.

Donald Shaw incluye a Valenzuela entre los representantes del *posboom* de la narrativa hispanoamericana. Según él, la narrativa de *posboom*, que empieza a florecer en la década de los setenta y tiene su primer éxito con la novela de Isabel Allende *La casa de los espíritus*, de 1982, se caracteriza por un mayor interés en temas sociales y por una cierta vuelta al realismo y al testimonio frente al experimentalismo y cosmopolitismo de la literatura del *boom*. Sin embargo, el realismo del *posboom* es distinto del realismo “ingenuo” y tradicional típico de las novelas testimoniales. La opinión de Shaw al respecto no está bien clara. Afirma que los escritores de *posboom* desconfían del lenguaje referencial sin renunciar a un nuevo realismo:

Los del *posboom*, bajo el impacto de los atroces acontecimientos históricos de su periodo, se volvieron al ‘aquí y ahora’ de Hispanoamérica como si el escritor pudiera observar e interpretar la realidad, pero a sabiendas de las dificultades conectadas con el realismo viejo estilo (Shaw, 1999: 260).

Por otro lado, Shaw dice que los escritores de *posboom* adoptan una postura que “conlleva necesariamente un renacimiento de la confianza en la capacidad de escritor de observar e interpretar la realidad y de utilizar sin ambages un lenguaje directo y referencial” (Shaw, 1999: 263). Shaw concluye que la desconfianza en el valor

epistemológico del lenguaje representa tan solo “una convención ideológica impuesta por la situación histórico-social en la que se hallaron estos escritores” (Shaw, 1999: 267). Cita como temas prominentes del *posboom* los problemas actuales de Hispanoamérica, la vida de los jóvenes y la importancia del amor (Shaw, 1999: 267). En cuanto a las características formales, el *posboom* se encuadra entre el realismo testimonial y la experimentación extrema. Shaw contrapone el *posboom* al posmodernismo, que, según él, representa otra corriente de importancia en la narrativa que sigue al *boom*. Parece que Shaw, siguiendo el camino de algunos otros críticos de la novela hispanoamericana, asocia el pop y la parodia con el *posboom*, junto con la experimentación formal (Shaw, 1999: 260). Veremos, sin embargo, que la cultura pop y la parodia figuran entre las características más importantes en la teoría literaria anglosajona del posmodernismo, y que el posmodernismo no excluye necesariamente a la crítica social.

Además, aunque el *posboom* incluye una gran presencia de mujeres escritoras, la misma Valenzuela quiere distanciarse de ellas. En la entrevista con Beltrán, habla sobre el la influencia nociva de *Cien años de soledad* en las obras posteriores:

El daño es que creímos que en el realismo mágico vale todo; en el realismo mágico no vale todo, es una cosa muy acotada y muy racionada. Y luego, de golpe, también las mujeres empezaron a hacer este realismo mágico típico de sí mismas, y eso se volvió a la novela rosa de hoy, que no me interesa tampoco (Beltrán, 1999).

Por su parte ella se siente cercana a las autoras como Cristina Peri Rossi, Margo Glantz, Nérida Piñón, Antonieta Madrid, Teresa Porzecanski, Carmen Naranjo, Elsa Osorio y Liliana Heer, y lo explica así:

Me identifico con mujeres que están en alguna búsqueda y que están viendo que el lenguaje es otro. [...] Se habla de las mujeres que escriben como si fueran un bloque, entonces se inicia la cita siempre con todas aquellas que triunfan. Yo creo que las que triunfan (sin desmerecer su capacidad) lo hacen porque están respondiendo al esquema antiguo, mi sensación es que nosotras (es también una pretensión, ¿eh?) estamos rompiendo ese molde (Beltrán, 1999).

Los críticos también comparan su obra con la de Julio Cortázar, especialmente por la experimentación con el lenguaje y por el carácter lúdico de su prosa. Valenzuela responde a la pregunta sobre su posible influencia así:

Creo que hay afinidades, pero si bien creo que debe haber influencia, porque yo admiro mucho a Cortázar, entré en la lectura de Cortázar tarde. Yo ya había escrito bastante cuando salió *Rayuela*. Lo interesante es que los dos salimos de la “Patafísica”, y eso él lo reconoció también. [...] La “Patafísica” es la ciencia de las soluciones imaginarias, la creación genial de Alfred Jarry, que te insta a ver el mundo suplementario a éste. Es el no creer en las reglas, sino en las excepciones a las reglas. [...] La “Patafísica” da origen al “Dadaísmo” y luego al “Surrealismo” y viene de una lógica subversiva (Díaz, 1996: 39).

Sin embargo, la autora rechaza la calificación de su obra como surrealista porque cree que “el concepto de surrealismo despolitiza” (Díaz, 1996: 42). En otra ocasión afirma:

I always am quite disturbed when American reviewers call my fiction surrealist. I consider it realist in excess. Latin American writers think of reality as having a wider span, that’s all—we explore the shadow side of it (Bilbija, Lee, 2001).¹

Es decir, la autora combina en su narrativa elementos lúdicos, humorísticos, fantásticos y surrealistas, sin perder por ello la intención de la protesta social y política, por lo que se aleja de los experimentos vanguardistas que acentuaban el valor del juego y del inconsciente ante todo. La suya es, en la mayoría de los casos, una literatura comprometida.

¹ “A mí siempre me extraña que los reseñadores de Estados Unidos llamen a mi narrativa surrealista. Yo la considero realista en exceso. Los escritores latinoamericanos ven la realidad como algo de alcance más amplio, esto es todo — nosotros exploramos su lado de la sombra—” [La traducción es mía].

1. Las novelas

Hay que sonreír (1966) narra la historia trágica de Clara, una prostituta joven, ingenua y soñadora que va cambiando de hombres en busca de amor hasta acabar con un mago itinerante que al final la asesina. El título de la novela es irónico, y alude a la posición de la mujer que tiene que mostrarse obediente e incluso agradecida frente a la sumisión que sufre constantemente en la sociedad patriarcal. De hecho, la joven protagonista se resigna a su destino, por lo cual Magnarelli califica la novela de poco trágica mientras Donald Shaw afirma que se trata de una obra “protofeminista” (Magnarelli, 1984: 11; Shaw, 1999: 295).

El gato eficaz (1972) es la novela más experimental de la autora. Es una novela fragmentaria, que no tiene un protagonista claro ni trama en el sentido convencional, y es muy difícil de interpretar. Se caracteriza por la variedad de juegos de lenguaje, el humor y el erotismo. Cordones-Cook la caracteriza así:

Un juego estético-lingüístico que apunta a una epistemología basada en una metafísica de contradicción y desintegración que no revela verdad sino que induce al lector a hurgar entre los intersticios y comprobar la arbitrariedad de las normas que gobiernan el lenguaje dejando al desnudo su vacío (Cordones-Cook, 1990: 245).

Como tal, esta novela se aleja, más que cualquier otra obra de Valenzuela, de la realidad referencial y de la crítica social. Aunque algunos críticos han buscado en ella la expresión de la sexualidad femenina, la misma autora reconoce en varias entrevistas que esta obra es la expresión casi pura del inconsciente y que a ella misma le cuesta entenderla:

Es un libro que puedo retomar en cualquier momento, releer alguna página y asombrarme, como si no me perteneciera. Y con toda sinceridad creo que no me pertenece. Que ni siquiera es una criatura de mi imaginación. Es quizá un mínimo atisbo de contacto con el inconsciente transindividual, con el Otro con mayúscula, como diría Lacan (Valenzuela, 1991).

Por todo eso, la obra es a veces caracterizada como posmodernista o surrealista.

Como en la guerra (1977) tiene rasgos de la narrativa experimental, aunque en grado algo menor que *El gato eficaz*. A pesar de las dificultades interpretativas, la novela

se presta a una lectura social y política. El protagonista, un profesor de semiótica argentino que vive en Barcelona, designado en el texto como “AZ” (en posible alusión a la obra *S/Z* de Roland Barthes), se obsesiona con una prostituta de pasado guerrillero, al parecer porque cree que la había conocido en Argentina. Se reúne con ella varias veces bajo la pretensión de una indagación psicoanalítica. La novela no se desarrolla linealmente, y la realidad inicial es desplazada por los sueños, alucinaciones o delirios, que trasladan la trama primero a México y luego a Argentina, siguiendo al protagonista en busca de la prostituta desaparecida y en busca de su propia identidad. La novela fue escrita entre 1973 y 1975, pero publicada en 1977, ya en tiempos de la última dictadura militar argentina. Para publicarla en el Buenos Aires de la época eran necesarios algunos cambios para evitar la posible censura. Por ello, se omitió un prólogo ficticio que, sin embargo, por error editorial, figuró en el índice del libro como “Página cero” y que recuenta un episodio de la tortura del protagonista del libro, y por ende, ofrece importantes claves interpretativas de la obra. Este prólogo figura en la edición en lengua inglesa de 1979, pero no aparece en la versión española hasta la edición de Casa de las Américas de 2001. La presencia del prólogo en el índice podía indicar al lector astuto que se trata de una omisión importante y simbólica dentro del cuerpo narrativo. La “desaparición” del texto de la obra también tiene un obvio paralelo con las desapariciones de miles de las personas durante la dictadura. La autora lo analiza en términos tanto metafísicos como históricos:

“Página cero” en el índice y esfumada del cuerpo de la novela es, ahora lo entiendo, el poderoso señalamiento del Secreto. [...] Porque la doble página marcada con el signo de la nulidad, signo también de comienzo o de fin cuando todo parte o alcanza el cero, tiene por tema central la tortura. Lo que hoy podríamos llamar el *secreto atroz* y que en aquel entonces era algo muy sospechado pero aún no tan ratificado (Valenzuela, 2003: 64).

Los experimentos narrativos y el carácter no unificado del protagonista han llevado a algunos críticos a calificar la novela de posmoderna. La obra también incorpora otras características constantes de la narrativa valenzueliana como la indagación de la sexualidad, las preocupaciones feministas, el interés psicoanalítico y cierta herencia de los cuentos folklóricos reflejada en la búsqueda arquetípica que emprende el héroe. En opinión de Shaw, el héroe “representa tanto al hombre occidental en general como al pueblo argentino en particular” (Shaw, 1999: 298-299).

Cola de lagartija (1983) es su novela de mayor intencionalidad política. El protagonista, llamado El Brujo, está basado en José López Rega, Ministro de Bienestar Social en el gobierno de Juan Domingo Perón e Isabel Perón, una figura siniestra en la historia política de Argentina. López Rega fue el creador de la Asociación Anticomunista Argentina, o Triple A, una organización parapolicial que luchaba contra el ala izquierda del peronismo. Igual que el personaje de ficción, el Brujo histórico estaba interesado en la brujería y la magia. Sin embargo, Valenzuela afirma que no le interesaba tanto el personaje histórico como el arquetipo que simboliza el poder:

López Rega no puede ser considerado un personaje histórico, era más bien un arquetipo del pensamiento y accionar perversos, y fue así como lo tomé. Me negué a hacer la más mínima investigación sobre él, pero claro, siendo como era un protagonista de nuestro pasado reciente, había mucho de él que yo ya sabía, mucho de lo que se rumoreaba, se sospechaba, se podía intuir. Entonces dejé que la imaginación funcionara con total libertad, porque allí no me interesaba para nada contar y comprender un personaje, sino comprender la estructura de esa feroz maquinaria que es el poder omnímodo y la gente que la alimenta (Díaz, 1996: 51-52).

Esta novela también se caracteriza por una cierta experimentación formal, que ha llevado a algunos críticos a calificarla como posmoderna. El Brujo, que escribe la novela de su vida, se enfrenta en el texto a la voz narrativa de la misma Valenzuela, que aparece como personaje de ficción bajo su propio nombre para tratar de quitarle la voz al Brujo. Valenzuela destaca con este procedimiento el poder del lenguaje:

This had to do with his choice of words—I had given him the first person, and with it the power over language. I couldn't fight with him from the outside—it would have been a form of literary cheating—so my only possibility was to get in the novel myself (Bilbija, Lee, 2001).²

El Brujo está descrito como un monstruo sádico y megalómano, que tiene tres testículos, uno de los cuales considera como si fuera su hermana Estrella y sueña con autoinseminarse y dar a luz, para lo cual incluso se inyecta hormonas femeninas. El

² “Esto tenía que ver con su selección de palabras —yo le había otorgado la primera persona, y con ello el poder sobre el lenguaje—. No podía luchar con él desde afuera —eso hubiera sido una forma de engaño literario— mi única opción fue entrar en la novela yo misma” [La traducción es mía].

personaje grotesco estalla al final de la historia y un hilo de sangre llega a la capital argentina.

Realidad nacional desde la cama (1990) es una novela político-alegórica, que describe la Argentina que Valenzuela encontró a su regreso de Estados Unidos. La protagonista, referida en el texto simplemente como “la señora”, está, igual que Valenzuela, de vuelta en su país, y el tiempo de la novela transcurre en una cama desde la cual observa, tal como el título sugiere, una realidad nacional que no llega a comprender. Se encuentra descansando en un club privado, apática y con la memoria reprimida. En su pieza no hay nada más que una ventana cubierta por una cortina gruesa que no le deja ver la realidad exterior y una pantalla grande que le acerca la realidad oficial de la vida del país. Se encuentra allí con varios personajes del mundo exterior, representantes de la realidad nacional. La novela termina con una fiesta a son de tango que la anima a levantarse por fin. Valenzuela señala en una entrevista con Gwendolyn Díaz que la novela describe la invasión del Estado en el dominio privado, y el horror que esto produce en individuos y que ella misma llegó a sentir. También afirma que quería formular una nueva imagen de la pasividad:

Vi que estaba trabajando el tema de la actividad dentro de la pasividad versus esa actividad ciega y frontal de los militares, que no va a ningún lado. La pasividad total de la mujer en la cama permite, cataliza, toda una actividad circular que va a plantarse en contra de la actividad frontal de los militares que quieren llevarse todo por delante (Díaz, 1996: 43).

La obra, que en un principio había sido imaginada como una pieza de teatro, se caracteriza por su carácter absurdo que, según la autora, a diferencia del surrealismo, tiene mucho que ver con la política (Díaz, 1996: 42).

Novela negra con argentinos (1990) vuelve a la forma narrativa más tradicional. La trama se sitúa en Nueva York, donde un escritor argentino, Agustín Palant, comete un asesinato gratuito, por razones incomprensibles incluso para él mismo. La novela sigue la indagación de los motivos oscuros del crimen, la cual emprende con su novia, también escritora, pero que a diferencia de él —y como la propia Valenzuela—, trata de “escribir con el cuerpo”. La búsqueda de Agustín es más psicológica que detectivesca, y la novela carece de suspense, puesto que el asesino se conoce desde el inicio, y lo único que busca es

el motivo del crimen, relacionado con la memoria de las atrocidades de la dictadura argentina. En una entrevista, Valenzuela explica la psicología de su personaje:

Agustín sufre un bloqueo total originado ante el bloqueo de lo que ocurrió en su país. Entonces lo que provoca el asesinato gratuito es el enfrentamiento con lo caótico, con todo aquello que estaba ferozmente negado (Díaz, 1996: 40).

El erotismo y la exploración de la sexualidad tienen una importancia determinante en la obra. La novia del protagonista es amiga de una *dominatrix* profesional, es decir, de una señora dedicada profesionalmente al sadismo sexual, y varias escenas ocurren en clubs neoyorkinos donde se practica el sadomasoquismo. La violencia sexual contrasta con la evocación de la violencia política de la tortura. Según Valenzuela, *Hay que sonreír*, *Como en la guerra* y *Novela negra con argentinos* forman una trilogía:

Creo que son una trilogía, no las escribí como tal, pero viéndolas con perspectiva son una trilogía de los bajos fondos de tres ciudades y de los bajos fondos propios de ser humano, del alma (Díaz, 1996: 46).

De hecho, las tres novelas se publicaron en un libro de nombre *Trilogía de los bajos fondos* en México en 2004.

En *La travesía* (2001) la protagonista Marcela Osorio, una antropóloga argentina que vive en Nueva York, trata de liberarse de su pasado, encarnado en la figura de su exmarido, a quien, veinte años antes, había escrito cartas obscenas sobre sus experiencias sexuales. En la novela reaparece el personaje de Ava Taurel, la *dominatrix* de la *Novela negra con argentinos*, que invita a la protagonista a asistirle con un cliente masoquista. Poco después de esta experiencia, resurgen las cartas y la protagonista siente un terror que la empuja a tratar de entender su pasado y a sí misma. Al final de la obra la protagonista quema las cartas en una especie de exorcismo que la libera de la sumisión psicológica a su exmarido. Valenzuela afirma que su primera intención al escribir esa novela era crear una “autobiografía apócrifa”. En su interpretación, la novela trata el tema de los secretos:

La Travesía has to do with secrets. What are the secrets that we want to keep from others and what happens when we try to keep them from ourselves. It's a bildungsroman of adulthood. This is the first time I've dealt with reality,

and it was hard for me. The whole plot is invented, but the people surrounding the protagonist are not (Bilbija, Lee, 2001).³

La Travesía es principalmente una historia personal de una mujer que trata de liberarse de la relación abyecta con un hombre abusivo, pero también puede interpretarse en clave política. Leopoldo Brizuela afirma que la figura del marido puede ser entendida en relación con el régimen dictatorial, y que el tratamiento de Marcela guarda paralelismos con el tratamiento de los sobrevivientes de la dictadura (Brizuela, 2003: 141). El erotismo y la exploración de las relaciones de dominación sexual y política acercan esta novela a otras obras de la autora.

El mañana (2010) es una novela futurista, que trata la historia de dieciocho escritoras argentinas que se reúnen en un barco que lleva el nombre de la novela, y son secuestradas, acusadas de terroristas y confinadas en arresto domiciliario. Sus libros se prohíben y sus nombres son borrados de la Internet. La novela se concentra en el encierro de una de ellas. Elisa Algañaraz está recluida en un piso sin libros, donde tiene un ordenador en el que puede escribir, pero sus vigilantes borran todo lo que ha escrito. La sacan a la calle a pasear dos veces por semana con la cara cubierta. La protagonista consigue escaparse y va a vivir a un barrio pobre de Buenos Aires. También aparecen dos hombres, un traductor israelí y un *hacker* argentino que vive en Estocolmo, los cuales tratan de salvarla.

La escritora afirma en una entrevista que esta es su novela más importante, su “ars poetica”, puesto que trata los misterios y los límites del lenguaje:

Lo que me asombra es ver con claridad desde mi primer libro una línea que tiene que ver con qué es el lenguaje, qué va diciendo más allá de lo que ya sabés, aquello que casi no puede percibirse y está latiendo en todo. Mis libros son muy diferentes en lo anecdótico, y también desde el punto de vista de la escritura, pero hay una búsqueda intrínseca que se percibe entre uno y otro y tiene que ver con esto, con buscar el límite de aquello que no puede ser dicho, lo inefable, que en *El Mañana* aparece como tal [...] (Berlanga, 2010).

³ “*La Travesía* tuvo que ver con los secretos. Cuáles son los secretos que queremos guardar de otros y cuáles son los que queremos guardar de nosotros mismos. Es una novela de aprendizaje para adultos. Esta es la primera vez que traté la realidad, y era difícil para mí. La trama está inventada, pero los personajes alrededor de la protagonista no lo son” [La traducción es mía].

Lo cierto es que la novela abre muchas preguntas que fueron importantes para la autora a lo largo de su trayectoria literaria, tales como la represión de la palabra femenina. La indiferencia de la sociedad ante la desaparición de las escritoras se puede asociar también con la indiferencia ante los desaparecidos de la dictadura. Valenzuela también quiere criticar el tratamiento que reciben las escritoras que, como ella, están fuera del canon, y que se ocupan en sus obras de asuntos políticos:

Qué le importa la literatura a la sociedad, si uno lo piensa profundamente. [...] Son escritoras que no son las *best-sellers*; en un momento pensé que las iban a reeducar, que las iban a llevar a una isla para que escribieran artículos femeninos y cosas así (Friera, 2010).

La autora considera que la voz femenina tiene un potencial subversivo en la sociedad independientemente de la intención autorial de las escritoras:

Las mujeres que están en este barco que se llama *El mañana* no toman la escritura como un hecho tan subversivo; creen que es algo natural. No entienden por qué las han puesto en arresto domiciliario. Es más el peligro que se inventa desde el afuera y la necesidad de demostrar autoridad, de armar ese poder imaginario para seguir dominando una situación de palabra que siempre les perteneció a los autoritarios (Friera, 2010).

Valenzuela vuelve así a uno de sus temas predilectos, el de la escritura femenina, tanto en su aspecto general de desafío al lenguaje patriarcal como en el aspecto más concreto del tratamiento de ciertas escritoras en la sociedad argentina.

Cuidado con el tigre (2011) es una novela escrita a finales de los años sesenta. Narra la historia de una organización izquierdista en los tiempos del general Onganía. La novela tiene como protagonistas al revolucionario Alfredo Navoni, que también aparece en otras obras de Valenzuela, y dos hermanas que compiten por él. Valenzuela caricaturiza el grupo de los pseudorevolucionarios desorganizados. En una entrevista afirma que una de las razones por las cuales no publicó la novela en su momento fue el temor a ser malinterpretada y que la obra acabara siendo funcional al enemigo político (Bilbao, 2012).

Para su última novela, *La máscara sarda* (2012), Valenzuela se inspiró en un viaje a un carnaval en Cerdeña, donde escuchó la leyenda sobre el posible origen sardo de Juan Domingo Perón, según la cual este inmigró a Argentina a los diecisiete años y cambió su nombre para escaparse del servicio militar. La autora explora esta leyenda en su novela,

mezclando libremente datos históricos con ficción. Reaparece, además, el personaje del Brujo, López Rega.

2. Los relatos

La primera colección *Los heréticos* (1967) está compuesta de trece relatos. Valenzuela dice que la colección “giró mayormente en torno a una idea que me rondaba entonces: cómo los excesos te llevan al otro extremo, en este caso cómo una sobredosis digamos de espíritu religioso puede hacernos caer fácilmente en la herejía” (Valenzuela, 2001: 181-182).

La colección de relatos *Aquí pasan cosas raras* (1976) se publicó al inicio mismo de la última dictadura militar y refleja la inquietud de la autora, que, de vuelta de un viaje, encuentra el país paralizado por el reino de terror de López Rega, el ministro nefasto:

Los cuentos de *Aquí pasan cosas raras*, crónicas de la paranoia porteña de los años negros. Pero esa fue la palabra vedada que pude de una manera u otra pronunciar. Por medio del grotesco, de un hiperrealismo literario, del humor negro, de lo que fuere, logré pasar las barreras de la censura gubernamental y decir en ese momento lo que tenía que decir (Valenzuela, 1999).

La autora escribió el libro, a diferencia de otros, en tan solo un mes, escuchando en los espacios públicos los murmullos de la gente asustada. Los textos son en su mayoría breves y dejan traslucir la atmósfera del miedo y la desolación que predominaba en la época.

Libro que no muerde (1980), de título irónico, presenta la primera incursión de la autora en el género de las microficciones. En palabras de la propia autora, está “hecho de retazos, de pequeñas piezas mínimas encontradas en los sempiternos cuadernos que habría que dejar atrás porque había un exilio que nunca quise considerar como tal sino como una simple expatriación por cuenta de los militares imperantes” (Valenzuela, 2001: 183). Como explica Valenzuela, la creación de estos textos breves era un poco circunstancial. Cuando se disponía a abandonar la Argentina dictatorial, la autora estaba recopilando sus textos incompletos para llevarlos consigo, pues se dio cuenta de la posibilidad de

expresarse en una forma más concisa: “Comprendí que muchos de los apuntes para algún futuro texto largo eran en sí ya un texto, mínimo, coherente” (Valenzuela, 2003: 108). Esa primera incursión en el género le resultó cada vez más interesante por lo que seguidamente publicó varios libros de minificciones, ya con plena consciencia del género: *BREVS* (2004), *Generosos inconvenientes* (2008), *Juego de villanos* (2008), *ABC de las microfábulas* (2009).

Dónde viven las águilas (1983) es una colección de relatos, inspirada, en parte, en los viajes de Valenzuela por México: “Intenté después dulcificarme. Armar una serie sobre lugares y seres de mi América Latina que tanto he recorrido y tanto amo” (Valenzuela, 2001: 183). Algunos relatos incorporan la mitología indígena y corresponden a las pautas del realismo mágico o de la literatura fantástica.

Cambio de armas (1982) es una colección de cinco relatos que trata el tema de la mujer en el contexto político. “Cambio de armas”, “La cuarta versión” y “De noche soy tu caballo” aluden a la situación política en la Argentina dictatorial. “Ceremonias de rechazo” cuenta la historia de una mujer que quiere acabar la relación con un hombre involucrado en misteriosos asuntos políticos. “La palabra asesino” transcurre en Nueva York y trata de una mujer que descubre, con horror y fascinación, que su pareja es un asesino. “Cambio de armas” y “Cuarta versión” se diferencian de otros relatos de la colección puesto que, en ellos, las protagonistas participan activamente en la lucha contra el régimen. La protagonista pasiva de “Cambio de armas” tiene un pasado como guerrillera, pues había tratado de matar a un militar, mientras que la protagonista de “Cuarta versión”, como Valenzuela, ayuda a los activistas perseguidos por el Estado tratando de alojarlos en una embajada extranjera. Algunos de los relatos fueron escritos durante la última dictadura militar y mucho antes de su publicación. Según la autora, a todos les une el tema del poder:

Son luchas de poder. Son todas estructuras de poder. ¿Por qué tiene que pasar todo por la estructura de poder? Cada uno de esos cuentos fueron escritos independientemente, en el momento de escribirlos no había una idea de cohesión. [...] Pero es obvio que hay un fondo común que une a los cinco cuentos que intenta franquear la barrera de lo inefable (Díaz, 1996: 48).

Simetrías (1993) es una colección de relatos originalmente organizados en cuatro grupos: “Cortes”, “Cuentos de Hades”, “Tormentas” y “Mesianismos”. A ello se añade un relato final que es el que da el nombre a la colección. Mientras el título “Tormentas” se

refería literalmente a un motivo que dominaba en los relatos, otras unidades tenían sentido más metafórico, como explica la autora:

Les puse Cortes a los primeros en alusión irónica a los “cortes y quebradas”, esos pasos tan propios del tango. Pero la verdad es que en cada uno de esos cuentos, se corta una relación o hay cuchillos, o un corte de la situación que es una vuelta más de la tuerca. [...] Mesianismos responde a una vieja obsesión mía. Como en *Cola de lagartija*: esa necesidad que tienen algunos desafortunados (y muchos de nuestros desafortunados políticos) de apropiarse del poder hasta las últimas consecuencias: hasta sentirse dios, o mejor dicho, Dios, con mayúscula. [...] En cuanto a Cuentos de Hades, es una relectura, como ya te dije, donde la mujer recupera su posición quizá amenazadora, a lo menos amenazadora para el status quo. Por eso mismo usé la palabra Hades, y no hadas. Ya sabés, Hades era el dios griego del infierno, y por extensión el propio infierno, el hades, de donde rescaté o a donde devolví, mejor dicho, esos cuentos con moralejas humillantes (Díaz, 1996, 49-50).

La colección *Tres por Cinco* (2008) está dividida en cinco apartados: “Borraduras”, “Nuevos mundos”, “Edad temprana”, “Juegos” y “Desplazamientos”, cada uno formado por tres relatos. Algunos fueron publicados previamente.

III. LUISA VALENZUELA Y LA CRÍTICA

La obra de Luisa Valenzuela recibió la atención de muchos críticos y fue estudiada desde múltiples perspectivas. Inicialmente, Valenzuela tuvo más reconocimiento en Estados Unidos; en 1986 se le dedica un número especial de la revista *Review of Contemporary Fiction*, en el cual se analizan varias de sus novelas y relatos. En 1988 se publica el primer estudio monográfico sobre su obra, por parte de Sharon Magnarelli, quien estudia en profundidad la obra de Valenzuela y se centra en los problemas del lenguaje y del poder. En 1995, la revista *World Literature Today* de la Universidad de Oklahoma le dedica a la autora el número especial titulado: *Focus on Luisa Valenzuela*; en 2001 recibe el mismo honor de parte de la revista *Letras femeninas*. Hasta la fecha se han publicado varios libros monográficos y recopilaciones de los ensayos críticos sobre su

obra, el último en 2010 por el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de Pittsburgh, titulado *Texto/contexto y postexto: Aproximaciones a la obra de Luisa Valenzuela*, como consecuencia de un Simposio Internacional en honor de la autora dirigido por la Universidad de Viena en 2008. Los diferentes enfoques críticos empleados en los estudios sobre su obra van desde análisis de sus procedimientos formales hasta consideraciones de sus varios aspectos ideológicos, entre los cuales la representación de la opresión de la mujer tiene un lugar destacado.

Medeiros-Lichem analiza la obra de la autora a partir de los postulados del “dialogismo feminista”, desarrollado como consecuencia de las ideas de Bajtín sobre el lenguaje. La estudiosa define el método de la siguiente forma: “El dialogismo feminista es un método crítico que privilegia un discurso de resistencia a través del lenguaje contra la exclusión de la otredad” (Medeiros-Lichem, 2006: 42). Desde este punto de vista, el lenguaje es necesariamente social y dialógico, y el lenguaje femenino es un instrumento de resistencia. Puesto que no puede tener sentido fuera de su contexto, la palabra femenina entra necesariamente en un diálogo con la “palabra ajena” de los discursos falocéntricos. En su obra *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica* (2006), la estudiosa presenta un panorama del feminismo literario hispanoamericano, y analiza los ensayos de Valenzuela y los relatos de *Cambio de armas*. Medeiros-Lichem también aplica en sus análisis las ideas desarrolladas por Valenzuela en sus ensayos, como también las ideas de Kristeva sobre lo abyecto. Su enfoque, en tanto que destaca y analiza las prácticas discursivas —afectadas por relaciones de poder— que participan en la formación de la subjetividad femenina, se acerca al tipo de análisis que emprendemos en este trabajo.

Willy O. Muñoz ha dedicado varios de sus ensayos al análisis de los relatos de Luisa Valenzuela desde una perspectiva decididamente feminista. Este crítico analiza el “lenguaje hémblico” de la autora, la “escritura ginocéntrica”, la liberación sexual y social de la mujer y destaca los diferentes modos de la búsqueda de una nueva expresión e identidad femenina en la narrativa de Valenzuela. Su enfoque se corresponde con las ideas críticas de la misma Valenzuela sobre la escritura femenina, y su afán de celebrar las subversiones feministas de los discursos autoritarios en los relatos de la autora lo lleva a veces hacia un análisis algo simplista de la construcción discursiva de la identidad y la sexualidad femenina en los textos que analiza.

Nelly Martínez destaca que la literatura de Valenzuela cuestiona, por un lado, la cultura dominante patriarcal y, por otro lado, la subvierte. Ella habla incluso sobre una vuelta al matriarcado:

La propuesta central en la obra de Valenzuela sugiere entonces la reapropiación de la madre tanto al nivel individual como al colectivo. Implica, por un lado, una revisión radical de la historia (y prehistoria) de nuestra cultura patriarcal, así como una tentativa de reescribir un momento preciso de esa historia: aquel en el que el padre se apodera de la madre y le arrebató el cuerpo, la sexualidad, el poder de creación (Martínez, 1994: 41).

Magnarelli destaca los aspectos sociales de la concepción poética de Valenzuela de “escribir con el cuerpo”, y afirma que no hay que interpretar las ideas de Valenzuela en términos esencialistas. El compromiso político de Valenzuela la aleja de los aspectos esencialistas y mistificadores de las teorías de las feministas francesas que resaltan la importancia del cuerpo, la sexualidad y la maternidad. Magnarelli aplica algunas ideas del posestructuralismo feminista de Judith Butler para interpretar la figura del cuerpo en la poética de Valenzuela, con lo cual advierte que no hay que entenderlo literalmente, puesto que el cuerpo ya está signado por la cultura; también analiza el poder del lenguaje en la obra de Valenzuela y su interacción con los discursos dominantes.

En general, los estudios de la obra de Valenzuela reflejan la complejidad de su poética. Valenzuela celebra la sexualidad femenina, las culturas antiguas caracterizadas por una mayor libertad expresiva de la mujer, las tradiciones orales, el mito, y los opone al *logos* masculino y a la sociedad patriarcal. Sin embargo, la autora no propone nunca una simple vuelta al pasado o la destrucción del *logos*. Por lo tanto, nos parece que hay que analizar principalmente de qué modo se critican en su obra las prácticas sociodiscursivas dominantes que definen a la mujer.

Entre los relatos de Valenzuela, los más estudiados son los que pertenecen a *Cambio de armas*. Los relatos de “Cuentos de Hades” también han recibido un considerable interés crítico. Magnarelli ya ha notado, en algunos de sus análisis, las relaciones que existen entre las reescrituras subversivas de los cuentos de hadas tradicionales y los relatos sobre la dictadura. Lo que nos interesa en este trabajo es analizarlos como un conjunto con carácter deconstructivo y político.

CAPÍTULO II

POSMODERNISMO Y POSESTRUCTURALISMO

I. CARACTERÍSTICAS GENERALES

El concepto del posmodernismo cultural, filosófico y artístico es definido de varias maneras por diferentes teóricos. Algunas ideas que se asocian más frecuentemente con el posmodernismo son la pérdida de sentido y de profundidad, la insistencia en la heterogeneidad, la subversión de las normas del pensamiento, la cultura y las formas artísticas del humanismo liberal, la descentralización o la muerte del sujeto, la instauración de lo marginal en lugar de lo central y normativo. Sin embargo, hay muchas diferencias en las interpretaciones del posmodernismo, que a veces atañen incluso al significado básico del término. Esto es debido al hecho de que el término pretende designar un complejo fenómeno cultural, como también un conjunto de teorías sobre el arte y la sociedad, en vez de, simplemente, hacer referencia a una variedad estilística dentro de la praxis artística.⁴

El término “posmodernismo”, empleado por primera vez a finales de los años cincuenta en la crítica literaria, empieza a utilizarse regularmente en los años setenta en los Estados Unidos para designar varias prácticas artísticas, incluyendo la arquitectura, el baile, el teatro, la pintura, el cine y la música.⁵ A finales de los años setenta, el término

⁴ La definición del posmodernismo se complica en parte por una confusión teórica entre los términos posmodernismo y posmodernidad. Madan Sarup define el posmodernismo como el movimiento cultural y artístico del capitalismo avanzado y la posmodernidad como disolución del sistema social, político y económico de la época moderna. El posmodernismo se entiende así como la cultura de la posmodernidad (Sarup, 1993: 131). Linda Hutcheon considera que es muy importante distinguir entre la posmodernidad y el posmodernismo. Ella define el posmodernismo como un concepto cultural y artístico y la posmodernidad como época socioeconómica, pero también filosófica. Por esa razón critica a Fredric Jameson, quien utiliza la palabra “posmodernismo” tanto para la periodización socioeconómica como para designar a las prácticas culturales. Hutcheon considera que es importante destacar que el posmodernismo tiene base en la posmodernidad, pero no la refleja simplemente, sino que mantiene con ella una relación dinámica (Hutcheon, 2002: 23-26). En las traducciones al castellano, el término inglés *postmodernism* está traducido a veces como “posmodernidad”, con lo cual se borra la diferencia entre los dos términos. Además, el término inglés *modernism* no corresponde con el “modernismo” en castellano, que se refiere a una corriente poética más específica.

⁵ En la década de los cincuenta, los críticos literarios Irving Howe y Harry Levin emplearon el término para lamentar el fin del arte modernista. En los años sesenta Leslie Fiedler e Ihab Hassan utilizaban el término para designar una nueva época literaria (Huysen, 1984: 11).

posmodernismo se traslada a Europa, y empiezan a utilizarlo tanto Lyotard y Kristeva en Francia, como Habermas en Alemania.

En cuanto al posestructuralismo, el término se utiliza muchas veces como sinónimo del posmodernismo, y más específicamente para designar la obra teórica y filosófica de un grupo de autores franceses entre los cuales destacan Lacan, Derrida y Foucault como los representantes más prominentes.⁶ Vamos a exponer algunas de las teorías más importantes del posmodernismo y del posestructuralismo, especialmente las que tienen implicaciones en el pensamiento feminista.

Jean-François Lyotard, en su libro *La condición postmoderna: Informe sobre el saber* (*La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*, 1979), utiliza el término “edad postmoderna” para referirse a un “estado de cultura” que corresponde a la edad postindustrial de la sociedad. Él enfoca su análisis en los cambios del estatuto del saber y en “la crisis de los relatos”. Le interesan especialmente los procesos de legitimación del saber a través de lo que él llama “metadisursos”, “metarrelatos” o “grandes Relatos”. Se refiere al saber científico y al saber narrativo.

El saber tradicional o narrativo se expresa a través del relato popular. La peculiar pragmática de transmisión de relatos populares hace que estos funcionen como lazo social entre los miembros de una comunidad. Según Lyotard, los relatos no necesitan legitimarse con algún procedimiento ajeno a ellos mismos, la pragmática narrativa popular es en sí legitimante. Los relatos formulan un modelo de actuación en la cultura y sus instituciones.

⁶ Hay muchas diferencias teóricas en cuanto a las posibles distinciones entre los dos términos. Según Linda Nicholson, el término “posmodernismo” se emplea más frecuentemente en el campo de la filosofía y la sociología, mientras que “posestructuralismo” se utiliza más en crítica y teoría literaria (Nicholson, 1992: 53). Madan Sarup ofrece la siguiente definición, que difiere bastante de la propuesta de Nicholson: “Postmodernism is in part a description of a new type of society, but also, in part, a new term for post-structuralism in art” [“El posmodernismo es en parte la descripción de un nuevo tipo de sociedad, pero también, en parte, un nuevo término para el posestructuralismo en el arte”; la traducción es mía] (Sarup, 1993: 133). Para Andreas Huyssen, el posestructuralismo difiere sustancialmente del posmodernismo en medida que ofrece una genealogía de la modernidad y no una teoría de la posmodernidad (Huyssen, 1984: 39). Tampoco hay consenso crítico en cuanto a la inclusión de los varios autores en una u otra corriente del pensamiento. Así, por ejemplo, Sarup describe, un poco curiosamente, a Lyotard como un posestructuralista que adopta el punto de vista posmodernista (Sarup, 1993: 133). Foucault, aunque generalmente mencionado como representante del posestructuralismo, está regularmente referenciado en las discusiones sobre el posmodernismo.

Al mismo tiempo, forman parte de esa cultura, y ya por eso mismo son legitimados (Lyotard, 2006: 49-50).

El saber científico, a diferencia del narrativo, interroga sobre los procesos de su propia legitimación, como también sobre los procesos de legitimación del saber narrativo. Este hecho está, según Lyotard, en la base del imperialismo cultural de Occidente: “Los relatos son fábulas, mitos, leyendas, buenas para las mujeres y los niños. En el mejor de los casos, se intentará hacer que la luz penetre en ese oscurantismo, civilizar, educar, desarrollar” (Lyotard, 2006: 56). Sin embargo, el saber científico ha buscado en el saber narrativo algunas maneras de legitimarse. Además, los dos tipos de saberes, el científico y el narrativo, tradicionalmente buscaban su legitimación en el consenso, el cual pierde el valor legitimador en la cultura posmoderna. Según Lyotard, las grandes filosofías de Occidente sirven como discursos de legitimación de ciencia y presentan una variante del saber narrativo. La ciencia moderna recurre a los relatos para legitimarse instituyendo un moderno héroe como legislador, un nuevo sujeto sociopolítico, el pueblo, que nada tiene que ver con los pueblos tradicionales, que todavía se perciben como oscurantistas. Este sujeto es, a la vez, cognitivo y práctico; es decir, trata de fijar normas de lo justo e injusto y no solo de lo verdadero y falso. Hay dos grandes versiones modernas del relato de legitimación, una es más política y tiene por sujeto “la humanidad como héroe de la libertad” (Lyotard, 2006: 63) y la otra, más filosófica, que proviene del idealismo alemán, tiene como sujeto el espíritu especulativo, es decir, se trata de un sistema-sujeto. En la primera versión, el saber está al servicio de la emancipación de la humanidad, del sujeto práctico y de sus acciones en el campo de la legislación moral (Lyotard, 2006: 60-64).

En la cultura posmoderna y en la sociedad postindustrial, esos grandes relatos de especulación y de emancipación ya no sirven para legitimar el saber. Aunque algunos se quejen de la pérdida del sentido en la cultura posmoderna, Lyotard sostiene que la mayoría de la gente ya no siente nostalgia por los grandes relatos. En la ciencia posmoderna, “el pequeño relato” sustituye al gran relato del pasado (Lyotard, 2006: 109). Tampoco se sostiene el saber en el consenso, que como concepto pertenece o a las ideas de emancipación, o, en la versión especulativa de sistema autosuficiente, toma el papel del instrumento del poder:

El consenso se ha convertido en un valor anticuado, y sospechoso. Lo que no ocurre con la justicia. Es preciso, por tanto, llegar a una idea y a una

práctica de la justicia que no esté ligada a las del consenso (Lyotard, 2006: 118).

Lyotard propone como solución una idea generalmente aceptada entre los pensadores posmodernistas: la heterogeneidad y lo local:

El reconocimiento del heteromorfismo de los juegos de lenguaje es un primer paso en esta dirección. [...] El segundo es el principio de que, si hay consenso acerca de las reglas que definen cada juego y las “jugadas” que se hacen, ese consenso debe ser local, es decir obtenido de los “jugadores” efectivos, y sujeto a una eventual rescisión (Lyotard, 2006: 118).

Fredric Jameson define el posmodernismo como la lógica cultural del capitalismo tardío. Se opone al término sociedad postindustrial porque quiere destacar que no hay ruptura sino continuidad en el desarrollo del capitalismo. El posmodernismo está en directa relación con los cambios sociales posteriores a la Segunda Guerra Mundial y especialmente en los años sesenta. El concepto, en formulación de Jameson, debería hacer ver la conexión entre el desarrollo cultural, la sociedad y la economía del capitalismo tardío:

I believe that the emergence of postmodernism is closely related to the emergence of this new moment of late consumer or multinational capitalism. I believe also that its formal features in many ways express the deeper logic of this particular social system (Jameson, 2009b: 20).⁷

Para Jameson, el posmodernismo es una dominante cultural y no un estilo, y como tal, el concepto puede abarcar más variedad de manifestaciones estilísticas y de características peculiares. Jameson analiza pocas obras de arte, de manera no sistemática, y por eso su teoría de posmodernismo no presenta coherentemente los rasgos estilísticos claves del posmodernismo artístico.

Según él, el posmodernismo no es un fenómeno coherente, y abarca muchas manifestaciones heterogéneas, lo que induce a creer que se constituye al principio como

⁷ “Yo creo que el surgimiento del posmodernismo está estrechamente relacionado con el surgimiento de ese nuevo momento del capitalismo tardío consumista o multinacional. Yo también creo que sus características formales expresan, de muchos modos, la lógica más profunda de ese sistema social particular” [La traducción es mía].

reacción al arte moderno tardío, pero la diferencia entre estos dos fenómenos reside en que el posmodernismo borra la diferencia entre la cultura “alta” y la cultura popular. Otra diferencia es que varias manifestaciones del arte moderno eran casi siempre subversivas, e incluso cuando no tenían contenido explícitamente político, de algún modo escandalizaban al público burgués. Sin embargo, la sociedad contemporánea ha perdido la posibilidad de escandalizarse, y los mismos autores que antaño se consideraban subversivos ahora tienen su lugar en la academia (Jameson, 2009b, 18-19).

Jameson se pregunta sobre el posible valor subversivo y político del arte posmoderno, del cual duda, pero quiere dejar el problema abierto:

We have seen that there is a way in which postmodernism replicates or reproduces – reinforces – the logic of consumer capitalism; the more significant question is whether there is also a way in which it resists that logic. But that is a question we must leave open (Jameson, 2009b: 20).⁸

Sin embargo, del conjunto del trabajo teórico de Jameson y de varias críticas que hace al posmodernismo —algunas de las cuales comentaremos más adelante— se deduce que su respuesta es, más bien, negativa.

Es significativo en este sentido que Jameson proponga como característica principal del posmodernismo una especie de falta de profundidad que la distingue del arte modernista tardío:

The first and most evident is the emergence of a new kind of flatness or depthlessness, a new kind of superficiality in the most literal sense, perhaps the supreme formal feature of all the postmodernisms [...] (Jameson, 2009a: 9).⁹

También menciona la falta de sentimiento, una especie de frialdad que contrasta con la alta expresividad emocional del alto modernismo: “Concepts such as anxiety and

⁸ “Hemos visto la manera en la que el posmodernismo repite o reproduce —refuerza— la lógica del capitalismo consumista; la pregunta más significativa es si hay también una manera en la que se resiste a esta lógica. Pero esta es una pregunta que tenemos que dejar abierta” [La traducción es mía].

⁹ “Lo primero y más evidente es que emerge una nueva suerte de lisura o falta de profundidad, una nueva suerte de superficialidad en el sentido más literal, que es acaso la característica formal suprema de todos los posmodernismos” [La traducción es mía].

alienation [...] are no longer appropriate in the world of the postmodern” (Jameson, 2009a: 14).¹⁰

Él define como las características principales del posmodernismo “el pastiche” y “la esquizofrenia”. Con el término “pastiche” Jameson quiere destacar, principalmente, que la parodia ya no tiene lugar en el posmodernismo, y es, por lo tanto, sustituida por el pastiche, que se le asemeja, pero tiene algunas características diferentes de una importancia clave para entender el posmodernismo. Tanto la parodia como el pastiche se basan en la imitación de los estilos peculiares de otras obras de arte, pero con fines diferentes. La parodia tiene como fin burlarse del original. Eso es posible gracias al hecho de que existe una norma lingüística según la cual algún estilo se percibe como peculiar. Por otro lado, el pastiche se convierte en la forma privilegiada del posmodernismo gracias al hecho de que ya hay tanta diversidad de estilos que se hace imposible hablar de una norma. El pastiche, entonces, no tiene carácter satírico y es incapaz de ser una forma portadora de intenciones críticas:

Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique style, the wearing of a stylistic mask, speech in a dead language: but it is a neutral practice of such mimicry, without parody’s ulterior motive, without the satirical impulse, without laughter, without that still latent feeling that there exists something *normal* compared with which what is being imitated is rather comic (Jameson, 2009b: 5).¹¹

Privado de las intenciones satíricas, el pastiche, en la interpretación de Jameson, lo único que hace es representar puras imágenes que encajan bien en la sociedad de consumo, a la que también se le llama a veces “sociedad de espectáculo”:

This omnipresence of pastiche is not incompatible with a certain humor, however, nor is it innocent of all the passion: it is at the least compatible with addiction—with a whole historically original consumers’ appetite for a world

¹⁰ “Los conceptos tales como la ansiedad y la alienación [...] ya no son apropiados en el mundo de lo posmoderno” [La traducción es mía].

¹¹ “El pastiche es, como la parodia, la imitación de un estilo peculiar o único, el llevar una máscara estilística, el habla en una lengua muerta: pero es una práctica neutra de ese tipo de mimetismo, sin el motivo ulterior de la parodia, sin su impulso satírico, sin la risa, sin ese sentido todavía latente de que existe algo *normal* en comparación con lo cual lo que está imitado es más bien cómico” [La traducción es mía].

transformed into sheer images of itself and for pseudoevents and “spectacles” (the term of the situationists) (Jameson, 2009a: 18).¹²

Con esta tesis, Jameson hace una crítica al posmodernismo, la cual comparten muchos pensadores. Se deduce de esta postulación que el posmodernismo no tiene profundidad ni carácter político, que es puro juego y caos, y que la heterogeneidad sustituye completamente a la norma. Jameson habla desde la posición marxista y está preocupado por lo que ve como incapacidad y desinterés del posmodernismo por la actuación crítica y política. Jameson también considera que el posmodernismo, especialmente en la versión teórica de los posestructuralistas franceses, quiere rechazar la noción de la verdad, completamente: “The very concept of ‘truth’ itself is a part of the metaphysical baggage which poststructuralism seeks to abandon” (Jameson, 2009a: 12).¹³

El concepto de esquizofrenia está relacionado con la idea de la muerte del sujeto. El hecho de que no haya ya estilos peculiares y de que la forma predilecta de la expresión artística posmoderna sea el pastiche refleja que el posmodernismo renuncia a la idea de la personalidad única y a la del individualismo. En la interpretación posestructuralista este sujeto nunca ha existido como tal y es una construcción ideológica más. Jameson no suscribe la concepción posestructuralista y se siente más cercano a las teorías historicistas que hablan sobre la disolución del sujeto del capitalismo clásico. La desaparición del sujeto está relacionada también con la anteriormente mencionada falta de sentimiento. Con el sujeto, según él, mueren también el estilo y el sentimiento personal. Su visión a este respecto es bastante negativa:

As for expression and feelings or emotions, the liberation, in contemporary society, from the older *anomie* of the centered subject may also mean not merely a liberation from anxiety but a liberation from every other

¹² “Esta omnipresencia del pastiche no es incompatible con cierto tipo de humor, sin embargo, ni está exenta de toda pasión: es por lo menos compatible con la adicción, con el apetito consumista, históricamente original, de un mundo transformado en imágenes puras de sí mismo y de pseudoeventos y ‘espectáculos’ (para usar el término de los situacionistas)” [La traducción es mía].

¹³ “La misma noción de ‘la verdad’ es parte del bagaje metafísico que el posestructuralismo quiere abandonar” [La traducción es mía].

kind of feeling as well, since there is no longer a self present to do the feeling (Jameson, 2009a: 15).¹⁴

Sin embargo, Jameson atribuye el sentimiento de euforia a la forma de expresión esquizofrénica. La concepción del sujeto esquizofrénico le viene a Jameson de las teorías de Lacan sobre la cadena significante como producción de sentido. Cuando se rompe esta cadena, se produce la esquizofrenia, la cual es consecuencia de la autonomía de los significantes y de la pérdida de la unificación temporal del lenguaje:

If we are unable to unify the past, present, and future of the sentence, then we are similarly unable to unify the past, present and future of our own biographical experience or psychic life. With the breakdown of the signifying chain, therefore, the schizophrenic is reduced to an experience of pure material signifiers, or, in other words, a series of pure and unrelated presents in time (Jameson, 2009a: 27).¹⁵

Otro concepto importante de Jameson es la nostalgia. Según él, el pastiche y la renuncia a la idea del sujeto autónomo dejan al arte posmoderno encarcelado en el pasado. Él analiza especialmente, en varios de sus ensayos, la expresión de la nostalgia histórica en el cine y en la novela histórica, para concluir que el arte posmoderno es incapaz de enfocarse en el presente, de pensarlo; pero, al mismo tiempo, representa el pasado a través de los estereotipos de la cultura popular, sin pensarlo críticamente y sin captarlo tampoco: “It is a terrible indictment of consumer capitalism itself – or, at the very least, an alarming and pathological symptom of a society that has become incapable of dealing with time and

¹⁴ “En cuanto a la expresión de los sentimientos y de las emociones, la liberación, en la sociedad contemporánea, de la vieja *anomalía* del sujeto centrado podría también significar no simplemente la liberación de la ansiedad sino la liberación de cualquier tipo de sentimiento también, puesto que ya no hay un sujeto presente para sentir algo” [La traducción es mía].

¹⁵ “Si somos incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de la oración, entonces similarmente somos incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de nuestra propia experiencia biográfica de la vida psíquica. Con el rompimiento de la cadena significante, el esquizofrénico esta reducido a la experiencia de los significantes materiales puros, o en otras palabras, a una serie de puros y desconectados momentos presentes” [La traducción es mía].

history” (Jameson, 2009b: 9-10).¹⁶ Él considera que la expresión artística de la nostalgia es incompatible con la historicidad. La nostalgia posmoderna, sin embargo, también le parece superficial y esencialmente diferente de lo que se denominaba con tal nombre tradicionalmente (Jameson, 2009a: XVII).

Linda Hutcheon, en su libro *A Poetics of Postmodernism*, teoriza sobre el fenómeno artístico posmoderno, principalmente con el uso de ejemplos de la arquitectura y de lo que llama “la metaficción historiográfica”. Le interesa mucho el tratamiento del pasado en el arte posmoderno, y su posición es radicalmente opuesta a la de Jameson. La vuelta al pasado en el arte posmoderno se hace a través de la parodia irónica, que no es, según ella, de ningún modo nostálgica.

También se opone a las ideas de Jameson sobre la completa provisionalidad del arte posmoderno y sobre la supuesta renuncia a la búsqueda del sentido y de la verdad:

The familiar humanist separation of art and life (or human imagination versus chaos and disorder) no longer holds. Postmodernist contradictory art still installs that order, but it then uses it to demystify our everyday processes of structuring chaos, of imparting or assigning meaning (Hutcheon, 1988: 7).¹⁷

El posmodernismo, a diferencia del arte moderno que le precede, no pretende distanciarse del arte popular. Lo que hace es utilizar las formas tanto del arte popular como de arte “alto” de manera irónica. De este modo, según ella, consigue ser a la vez elitista y accesible (Hutcheon, 1988: 44). Hutcheon hace una revisión de las opiniones de dos escuelas de pensamiento sobre la relación que existe entre el arte moderno y el posmodernismo. La primera escuela ve una relación de ruptura y subversión total, mientras la segunda ve una continuación e intensificación de ciertas características. En el nivel formal, como diferencia clave, se resalta, según la primera escuela, la parodia e ironía del posmodernismo en contraste con la supuesta seriedad del modernismo. En la novela, por ejemplo, el uso del mito como recurso estructurante de la obra en el modernismo es

¹⁶ “Es una denuncia terrible del capitalismo consumista mismo —o, como mínimo, un síntoma alarmante y patológico de una sociedad que se ha hecho incapaz de tratar el tiempo y la historia—” [La traducción es mía].

¹⁷ “La separación familiar entre el arte y la vida (o de la imaginación humana frente al caos y al desorden) ya no se sostiene. El contradictorio arte posmoderno todavía instala ese orden, pero lo utiliza para desmitificar nuestros procesos cotidianos de estructurar el caos, de otorgar o atribuir sentido” [La traducción es mía].

contrastado con la utilización irónica del mito, como otra de tantas metanarrativas. El heroísmo del arte moderno contrasta con el escepticismo posmoderno. Según la otra escuela, el arte moderno y el posmodernismo comparten intenciones de innovación formal, la crítica de la tradición, la autorreflexión, la fragmentación y la preocupación histórica, la ruptura con el realismo burgués. Hutcheon opina que el postmodernismo, como fenómeno complejo y paradójico, ejerce una doble crítica:

Postmodern fiction challenges both structuralist/modernist formalism and any simple mimeticist/realist notion of referentiality. [...] What I want to call postmodernism in fiction paradoxically uses and abuses the conventions of both realism and modernism, and does so in order to challenge their transparency, in order to prevent glossing over the contradictions that make the postmodern what it is: historical and metafictional, contextual and self-reflexive, ever aware of its status as discourse, as a human construct (Hutcheon, 1988: 52-53).¹⁸

Hutcheon también teoriza sobre la excentricidad posmoderna. Ella arguye que el posmodernismo pone en cuestión —sin tratar de abolirlos completamente— una serie de conceptos que pertenecen a la tradición liberal humanista, tales como “autonomy, transcendence, certainty, authority, unity, totalization, system, universalization, center, continuity, teleology, closure, hierarchy, homogeneity, uniqueness, origin” (Hutcheon, 1988: 57).¹⁹

La noción de centro, en todas sus formas, es la más discutida. El centro, relacionado con las nociones de eternidad y universalidad, se opone a lo local y a lo marginal. A nivel de la identidad personal, eso significa que las identidades personales se definen en su contexto, sea esta raza, sexo, etnicidad, etc. La subjetividad no tiene, en el discurso posmodernista, ninguna esencia eterna fuera de las circunstancias específicas del sujeto. Es decir, la identidad del sujeto se afirma a través de las diferencias. Al concepto modernista

¹⁸ “La ficción posmoderna desafía tanto el formalismo estructuralista/modernista como cualquier simple noción mimética/realista de la referencialidad. [...] Lo que yo quiero llamar posmodernismo en la ficción paradójicamente usa y abusa de las convenciones tanto del realismo como del modernismo, y lo hace para desafiar su transparencia, para impedir el olvido de las contradicciones que hacen que lo posmoderno sea lo que es: histórico y metafictional, contextual y autorreflexivo, siempre consciente de su estatus de discurso, de constructo humano” [La traducción es mía].

¹⁹ “Autonomía, transcendencia, certeza, autoridad, unidad, totalización, sistema, universalización, centro, continuidad, teleología, finalidad, jerarquía, homogeneidad, singularidad, origen” [La traducción es mía].

de la otredad se opone el cuestionamiento de las oposiciones binarias: “Difference suggests multiplicity, heterogeneity, plurality, rather than binary opposition and exclusion” (Hutcheon, 1988: 61).²⁰ Ella considera que el interés posmoderno en la diferencia tiene un efecto liberador, puesto que las oposiciones binarias en realidad siempre privilegian un término de la pareja que se constituye en el centro de un orden jerárquico. Es decir, hablar de las diferencias y de las identidades contextualizadas significa rebelarse contra los pilares de la ideología liberal humanista:

There have been liberating effects of moving from the language of alienation (otherness) to that of decentering (difference) because the center used to function as the pivot between binary opposites which always privileged one half: white/black, male/female, self/other, intellect/body, west/east, objectivity/subjectivity – the list is now well known (Hutcheon, 1988: 62).²¹

El posmodernismo rechaza la idea de una verdad única, es antiesencialista y antifundacionalista. Esto no significa que el posmodernismo rechace la idea de la verdad completamente —en cuyo caso no podría pretender ningún compromiso político debido a la completa relativización epistemológica que resultaría de tal rechazo—; lo que hace es destacar el carácter necesariamente ideológico de los conocimientos humanos. Los teóricos posmodernos —especialmente en la corriente francesa— insisten en la naturaleza discursiva del saber. Se destaca la estrecha relación del lenguaje con el contexto sociocultural en el cual se utiliza: el lenguaje nunca es “inocente” o neutro:

Together with positivistic science, humanism has also tended to mask what current theory wants to unmask: the idea that language has the power to constitute (and not only to describe) that which it represents. According to this perspective, there can be no value-neutral discourses – not even science or history, and certainly not literary criticism and theory (Hutcheon, 1988: 192).²²

²⁰ “La diferencia sugiere multiplicidad, heterogeneidad y pluralidad más que oposición binaria y exclusión” [La traducción es mía].

²¹ “Ha habido efectos liberadores del movimiento del lenguaje de la alienación (la otredad) hacia el de la descentralización (diferencia) porque el centro solía funcionar como el núcleo entre las oposiciones binarias que siempre privilegiaban una mitad: el blanco/el negro, el hombre/la mujer, uno mismo/el otro, el intelecto/el cuerpo, el occidente/el oriente, la objetividad/la subjetividad —la lista es ya bien conocida—” [La traducción es mía].

²² “Junto con la ciencia positivista, el humanismo ha intentado enmascarar lo que la teoría actual quiere desenmascarar: la idea de que el lenguaje tiene el poder de constituir (y no solo describir) lo que representa.

Por lo tanto, las “verdades” también son marcadas ideológicamente, y están unidas a las relaciones del poder que intervienen en la creación de los discursos, es decir, con la ideología dominante, entendida como producción del sentido en la sociedad.

Según Hutcheon, las relaciones del discurso con la estructura del poder se esclarecen en el pensamiento teórico posmoderno a través de la importancia que se presta al acto de la enunciación:

Both postmodern art and theory work instead to reveal the complicity of discourse and power by re-emphasizing the enunciation: the *act* of saying is an inherently political act, at least when it is not seen as only a formal entity (or in terms of *what* was said) (Hutcheon, 1988: 185).²³

Estas concepciones están en oposición directa a las ideas sobre el universalismo del arte y la verdad que caracterizan el pensamiento humanista liberal:

The linguistic and the political, the rhetorical and the repressive – these are the connections postmodernism places in confrontation with that humanist faith in language and its ability to represent the subject or “truth”, past or present, historical or fictional (Hutcheon, 1988: 187).²⁴

La ideologización de la concepción del lenguaje también tiene que ver con la problematización del estatus ontológico del sujeto y de la subjetividad, que ahora se conciben como inseparables de sus circunstancias históricas y socioculturales y con las maneras de representarlo y “producirlo” a través de la representación, en directa oposición con la fe humanista en el individuo libre y coherente (Hutcheon, 1988: 189). En la narrativa esto se refleja en la incertidumbre en la creación de la subjetividad ficcional a

Según esta perspectiva, no hay discursos de valor neutro —ni siquiera la ciencia o la historia, y ciertamente tampoco la crítica ni la teoría literaria” [La traducción es mía].

²³ “Tanto el arte posmoderno como la teoría se empeñan, por otro lado, en revelar la complicidad del discurso y del poder reacentuando la enunciación: el *acto* de decir es inherentemente político, por lo menos cuando no es visto solamente como una entidad formal (o en términos de *qué* se dijo)” [La traducción es mía].

²⁴ Lo lingüístico y lo político, lo retórico y lo represivo —estas son las conexiones que el posmodernismo pone en confrontación con la fe humanista en el lenguaje y su habilidad de representar al sujeto o ‘la verdad’, el pasado o el presente, lo histórico y lo ficticio—” [La traducción es mía].

través de las estrategias narrativas innovadoras que subvierten los métodos realistas de la representación:

In historiographic metafiction, all the various critically sanctioned modes of talking about subjectivity (character, narrator, writer, textual voice) fail to offer any stable anchor. They are used, inscribed, entrenched, yes, but they are also abused, subverted, undermined (Hutcheon, 1988: 189).²⁵

Hutcheon considera que el interés por la moral, típico del humanismo, substituye el interés por lo ideológico en el posmodernismo. En la literatura posmoderna, esto se refleja en el alto nivel de la autoconsciencia lingüística. Es decir, las ficciones posmodernas ponen en claro sus propias estrategias de producción del sentido, sin, por eso, renunciar a la búsqueda del sentido y al compromiso político. En esto reside su especial estatus paradójico. El arte posmoderno busca la verdad mientras recuerda al lector al mismo tiempo que cada realidad es relativa y dependiente de las estructuras del poder que la determinan.

Las teorías de Michael Foucault han aportado mucho al pensamiento posmoderno sobre el discurso, el sujeto y las relaciones del poder. En su obra *Vigilar y castigar* (*Surveiller et punir*), Foucault analiza las técnicas disciplinarias a través de las cuales se ejerce el poder sobre los individuos. Uno de sus principales postulados es la existencia de un “poder-saber” cuyo efecto es el sujeto. Lo que él pretende hacer es una genealogía del “alma” moderna a través de un análisis histórico de las varias tecnologías del poder sobre el cuerpo (Foucault, 1979: 36). Según él, el alma se crea a través de estas técnicas y tecnologías, por lo que resulta difícil hablar sobre la liberación del hombre, puesto que lo que se pretende liberar, en realidad es otro efecto del poder: “El hombre del que se nos habla y que se nos invita a liberar es ya en sí el efecto de un sometimiento mucho más profundo que él mismo” (Foucault, 1979: 36). Por su parte, la tecnología política del cuerpo es difusa, y es difícil localizarla (Foucault, 1979: 33).

En su obra *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber* (*La Histoire de la sexualité 1: La Volonté de savoir*), Foucault analiza el “régimen de poder-saber-placer” y

²⁵ “En las metaficciones historiográficas, todos los modos críticamente sancionados de hablar sobre la subjetividad (el personaje, el narrador, el escritor, la voz textual) no consiguen ofrecer un anclaje estable. Son utilizados, inscritos, entremetidos, sí, pero también son abusados, subvertidos, revertidos” [La traducción es mía].

los varios modos discursivos a través de los cuales se producen el sexo y la sexualidad en la edad moderna del mundo occidental. Empieza rechazando la “hipótesis represiva”, según la cual el sexo y la sexualidad están sometidos en los últimos tres siglos a una represión discursiva generalizada. Según él, pasa justo lo contrario, desde el siglo XVIII alrededor de sexo proliferan múltiples discursos que tratan de reglamentarlo e insertarlo en un régimen del saber. El poder-saber sobre el sexo se presenta como difuso, múltiple, omnipresente, en términos muy diferentes a un poder institucional fijo:

Omnipresencia del poder: no porque tenga el privilegio de reagruparlo todo bajo su invencible unidad, sino porque se está produciendo a cada instante, en todos los puntos, o más bien en toda relación de un punto con otro. El poder está en todas partes; no es que lo englobe todo, sino que viene de todas partes. Y “el” poder, en lo que tiene de permanente, de repetitivo, de inerte, de autorreproductor, no es más que el efecto de conjunto que se dibuja a partir de todas esas movi­lidades, el encadenamiento que se apoya en cada una de ellas y trata de fijarlas. Hay que ser nominalista, sin duda: el poder no es una institución, y no es una estructura, no es cierta potencia de la que algunos estarían dotados: es el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada (Foucault, 1998: 55).

Los discursos sobre sexo tampoco tienen que entenderse como centralizados o claramente jerarquizados:

Poder y saber se articulan por cierto en el discurso. Y por esa misma razón, es preciso concebir el discurso como una serie de segmentos discontinuos cuya función táctica no es uniforme ni estable. Más precisamente, no hay que imaginar un universo del discurso dividido entre el discurso aceptado y el discurso excluido o entre el discurso dominante y el dominado, sino como una multiplicidad de elementos discursivos que pueden actuar en estrategias diferentes (Foucault, 1998: 122).

La concepción foucaultiana sobre el poder múltiple, heterogéneo y difuso hace difícil proponer una estrategia de resistencia. Es más, puesto que el sujeto mismo está producido a través del saber-poder, es difícil entrever desde sus planteamientos quién y en nombre de qué debería ofrecer tal resistencia. Foucault ofrece una posible respuesta, cuando, a pesar de su crítica antifundacionalista, propone una liberación ya no de las “almas” o de los sujetos, sino de los cuerpos:

Si mediante una inversión táctica de los diversos mecanismos de la sexualidad se quiere hacer valer, contra el poder, los cuerpos, los placeres, los saberes en su multiplicidad y posibilidad de resistencia, conviene liberarse primero de la instancia del sexo. Contra el dispositivo de sexualidad, el punto de apoyo del contraataque no debe ser el sexo-deseo, sino los cuerpos y los placeres (Foucault, 1998: 93).

En 1982, en el artículo “The Subject and Power” Foucault resume su obra filosófica como un intento de hacer una historia de los modos a través de los cuales los seres humanos se convierten en sujetos. Según él, hay tres modos de objetivación del ser humano empleados para esos fines. El primer modo se corresponde con la objetivación a través de la investigación que pretende tener estatus científico; los ejemplos son los sujetos producidos por gramática, filología y lingüística, por economía y por biología, que producen al sujeto hablante, al trabajador, o incluso —en caso de la biología— al ser humano objetivado como sujeto vivo. El segundo modo se corresponde con las prácticas divisorias que separan a los sanos de los enfermos, los cuerdos de los locos, criminales de los “buenos”. El tercer modo corresponde a un proceso a través del cual el ser humano se convierte a sí mismo en el sujeto. Su análisis de la sexualidad investiga este tipo de objetivación (Foucault, 1982: 777-778).

La novedad de su concepción del poder consiste en que no postula una separación entre el individuo y el poder; el poder no se configura como algo externo a un sujeto preconstituido, sino que la formación misma del sujeto viene a ser considerada como una forma de la opresión y de la pérdida de la libertad:

This form of power applies itself to immediate everyday life which categorizes the individual, marks him by his own individuality, attaches him to his own identity, imposes a law of truth on him which he must recognize and which others have to recognize in him. It is a form of power which makes individuals subjects. There are two meanings of the word “subject”: subject to someone else by control and dependence; and tied to his own identity by a conscience or self-knowledge. Both meanings suggest a form of power which subjugates and makes subject to (Foucault, 1982: 781).²⁶

²⁶ “Esta forma del poder se puede aplicar inmediatamente en la vida cotidiana que categoriza al individuo, lo marca a través de su propia individualidad, lo asocia con su propia identidad, le impone una ley que él tiene que reconocer y que los otros tienen que reconocer en él. Es una forma del poder que crea a los sujetos individuales. Hay dos sentidos de la palabra ‘sujeto’: sujetado a alguien más a través de control y la

Foucault también distingue tres tipos de luchas contra el poder: contra las formas de la dominación, de la explotación y de la subjetivación. Según él, históricamente las luchas contra la dominación y la explotación eran más importantes, mientras las luchas contra la subjetivación obtienen cada vez más importancia en la actualidad (Foucault, 1982: 782).

Las ideas de Foucault invitan a un análisis de las prácticas sociales y discursivas a través de las cuales se crean las identidades. A favor del enfoque histórico en vez del metafísico, Foucault destaca el carácter contingente de algunas concepciones morales, psicológicas, e incluso biológicas generalmente aceptadas. De este modo, proporciona instrumentos para el análisis de la producción discursiva de la identidad femenina, aunque él mismo nunca enfocó su trabajo en este tema.

II. POSMODERNISMO, POSESTRUCTURALISMO, FEMINISMO

El cuestionamiento posmodernista de las verdades de los “grandes relatos” científicos y filosóficos, su concepción epistemológica antifundacionalista, su insistencia en el poder de las prácticas discursivas, y su problematización de la idea del sujeto como autónomo y libre, han provocado críticas que se centran en las implicaciones políticas de tales posturas teóricas. Mientras que los posmodernistas y los posestructuralistas intentan desenmascarar las relaciones de poder que están en la base de muchos de los discursos que sustentan las prácticas cotidianas sociales, revelando su naturaleza histórica e ideológica, raramente proponen un paradigma ético poshumanista o un proyecto auténtico emancipatorio, el cual podría reunir los sujetos sociales en torno a un objetivo compartido. De este modo, parece que el pensamiento posmoderno, aunque por un lado proporciona métodos muy útiles para un análisis crítico de la sociedad acentuando las estrategias discursivas de los diversos focos de poder que son menos obvios a primera vista, por otro lado, no propone alternativas a lo que critica. Para el pensamiento feminista, la sospecha generalizada posmodernista respecto a los discursos principales del pensamiento occidental

dependencia, y conectado con su propia identidad a través de la conciencia o autoconocimiento. Los dos sentidos sugieren una forma de poder que subyuga y hace sujetarse” [La traducción es mía].

se mostró muy útil para cuestionar y problematizar la constitución de la identidad femenina y para desenmascarar la constitución de lo masculino como universal y neutro, que relega a la mujer a un campo de la “otredad”. No obstante, la crítica posmoderna de las prácticas discursivas que constituyen la identidad femenina provoca el problema de cómo imaginar o proponer una identidad femenina alternativa, o incluso, como veremos, induce la sospecha en cuanto a la utilidad de la misma categoría de “las mujeres”.

Otro problema del pensamiento posmodernista, desde el punto de vista de su posible compromiso político, es la conceptualización del poder como algo heterogéneo, difuso y omnipresente, lo que hace difícil concebir una estrategia de resistencia. El posmodernismo está así en una situación que puede parecer paradójica; mientras insiste en la naturaleza política de muchas de las verdades que se perciben como “naturales” y mientras diagnostica las relaciones de poder en lugares menos sospechados, a causa de su negación de ofrecer “verdades” alternativas y más satisfactorias, se percibe a veces como relativista hasta el grado de imposibilitar la acción o la razón misma de una acción política. Sin embargo, existen intentos de reconciliar el feminismo y el posmodernismo, y de demostrar que el posmodernismo no es de ningún modo apolítico.

Para el pensamiento feminista, uno de los principales problemas que le presenta el posmodernismo es la cuestión del sujeto. El cuestionamiento de la autonomía del sujeto significa para el feminismo un peligro de quedarse sin el agente político para su lucha. Aunque los términos posmodernismo y posestructuralismo están utilizados muchas veces como sinónimos, hay una diferencia importante entre ellos en cuanto al tratamiento de la noción del sujeto. Mientras el posmodernismo denuncia la integridad del sujeto humanista, burgués, capitalista, blanco y masculino, y postula la existencia de un nuevo sujeto descentrado, en las teorías posestructuralistas, el sujeto nunca ha existido como autónomo y fuera de los discursos. Tal concepción es más radical y es más difícil de reconciliar con el feminismo. Huyssen critica el posestructuralismo por su ineficacia ideológica:

Doesn't poststructuralism, where it simply denies the subject altogether, jettison the chance of challenging *the ideology of the subject* (as male, white, and middle-class) by developing alternative and different notions of subjectivity? (Huyssen, 1984: 44).²⁷

²⁷ “¿No parece que el posestructuralismo, negando el sujeto completamente, pierde la oportunidad de desafiar a la ideología del sujeto (como masculino, blanco y de clase media) a través de un desarrollo de nociones diferentes de la subjetividad?” [La traducción es mía].

Por otro lado, en el pensamiento feminista existe una tendencia a tratar de definir una identidad femenina universal que serviría de base para una posible política antipatriarcal. En este intento se proponen a veces unas definiciones esencialistas de la identidad femenina que “naturalizan” a la mujer de manera análoga a varias prácticas discursivas del patriarcado. Las definiciones de la identidad que pretenden abarcar a todas las mujeres, presentando algunas características de ellas como específicamente femeninas, ocultan, desde el punto de vista de la crítica posmoderna, su propia producción discursiva, y son necesariamente excluyentes.

Así, Christine Di Stefano critica una corriente teórica que trata de fundar la identidad de la mujer a través de su antirracionalidad, en un intento de revalorizar lo femenino en oposición a la ilusoria neutralidad de la racionalidad falocéntrica. Según ella, este tipo de conceptualización de la mujer es antifeminista en el fondo. Sin embargo, ella reconoce la situación difícil en la cual se encuentra el pensamiento feminista influido por el posmodernismo en cuanto al establecimiento de una posible categoría identitaria: “Can fractured identities be embraced without the parallel construction of new fictions of counter-identity?” (Di Stefano, 1992: 76).²⁸ Nancy Fraser y Linda Nicholson ven una tendencia en el pensamiento feminista de formular “cuasi-metanarraciones”, que, en su intento de resistirse a la dominación discursiva machista, proponen una identidad alternativa para las mujeres y la fundamentan de una manera que está en conflicto con los principios de la epistemología posmodernista:

Asumen métodos y conceptos que no varían por temporalidad e historicidad y que por lo tanto funcionan de facto como matrices permanentes, neutrales, para la investigación. Tales teorías comparten, por lo tanto, los rasgos esencialistas y ahistóricos de las metanarraciones (Fraser y Nicholson, 1992: 16).

La negación posestructuralista del sujeto puede resultar tan problemática para el feminismo como el esencialismo y las metanarraciones sobre la mujer.

²⁸ “¿Las identidades fracturadas pueden ser aceptadas sin que sea construida una nueva ficción de contra-identidad?” [La traducción es mía].

Linda Alcoff distingue entre el feminismo cultural y el feminismo posestructuralista. Se establece dentro de la primera corriente una ideología de la esencia o naturaleza femenina en un intento de revalorizar sus características, despreciadas por el discurso humanista masculino. La segunda corriente rechaza cualquier definición de la mujer. Si el feminismo cultural ofrece definiciones de la mujer, inaceptables por su carácter restrictivo, el feminismo posestructuralista también presenta problemas. Alcoff sostiene que el rechazo de cualquier definición de la mujer basada en el determinismo biológico lleva, paradójicamente, a un “neodeterminismo”, de tipo social. El discurso social y las prácticas culturales determinan al sujeto, que tiene poca libertad en autodefinirse y no tiene autonomía ninguna. Cuando se trata de la identidad de la mujer, Alcoff define el enfoque posestructuralista como “nominalista”. Desde la perspectiva posestructuralista nominalista, la mujer es la ficción que las feministas deberían deconstruir. Alcoff detecta en esta postura el problema de justificar el sujeto feminista cuando este también está fundado en el discurso social, y por lo tanto no puede ser considerado como más auténtico que cualquier otro (Alcoff, 1989: 416-419). Además, si el género femenino pertenece al dominio de la ficción sociodiscursiva, es imposible formular una política en nombre de las mujeres: “What can we demand in the name of women if ‘women’ do not exist and demands in their name simply reinforce the myth that they do?” (Alcoff, 1989: 420).²⁹ Por lo tanto, ella sostiene que hay que buscar un nuevo enfoque a la subjetividad femenina que superaría los problemas presentados tanto por el feminismo cultural como por el posestructural. Ella propone el concepto de sujeto como “posicionalidad” (*positionality*). Hay que entender el género como la posición desde la cual se puede actuar políticamente. Una definición posicional de la identidad de la mujer partiría de la relación de la mujer con sus circunstancias históricas y sociales externas en vez de tratar de definir sus características internas y ontológicamente autónomas. Habría que buscar el lugar de la mujer dentro de la compleja red de las relaciones de poder de un contexto siempre cambiante. Por otro lado, el sujeto no es recipiente pasivo de una identidad externamente constituida sino que contribuye activamente a los cambios del contexto cultural y discursivo. La identidad femenina así entendida es a la vez una categoría determinada y fluida, y facilita la participación activa de la mujer en los procesos históricos (Alcoff, 1989: 433-434).

²⁹ “¿Qué podemos pedir en nombre de las mujeres si ‘las mujeres’ no existen y las demandas en su nombre simplemente refuerzan el mito de que sí existen” [La traducción es mía].

Judith Butler es la teórica feminista más prominente relacionada con el posmodernismo. Ella elabora sus ideas sobre el sexo y el género a partir de las ideas de Foucault.

Butler destaca la utilidad de las teorías posestructuralistas en el desenmascaramiento de las estrategias del poder que afectan al mismo sujeto crítico:

I don't know about the term "postmodern", but if there is a point, and a fine point, to what I perhaps better understand as poststructuralism, it is that power pervades the very conceptual apparatus that seeks to negotiate its terms, including the subject positions of the critic; and further, that this implication of the terms of criticism in the field of power is not the advent of a nihilistic relativism incapable of furnishing norms, but, rather, the very precondition of a politically engaged critique (Butler, 1992: 6-7).³⁰

Refiriéndose a los miedos que la idea de la muerte del sujeto provoca en las feministas, ella arguye que es posible a la vez rechazar las ideas sobre la autonomía del sujeto y todas las categorías fijas de la identidad y preservar la capacidad de la acción (*agency*). Criticar al sujeto, según ella, no significa rechazar la noción en sí: "The critique of the subject is not a negation or repudiation of the subject, but, rather, a way of interrogating its construction as a pre-given or foundationalist premise" (Butler, 1992: 9).³¹ Butler rechaza todas las ideas esencialistas y ontológicas sobre el sujeto, y entiende a este como el producto y el efecto de una cierta práctica discursiva, es decir un producto político y el lugar permanente donde se efectúan las relaciones del poder. El sujeto está siempre en proceso de su propia construcción, y no es una categoría dada a priori, fuera del dominio sociodiscursivo, que luego entra en las interacciones sociales:

There is no ontologically intact reflexivity to the subject which is then placed within a cultural context; that cultural context, as it were, is already

30 "No sé sobre el término posmodernismo, pero si hay una idea, y muy buena, detrás de lo que yo acaso entiendo mejor como posestructuralismo, es que el poder penetra el mismo aparato conceptual que quiere negociar sus términos, incluyendo las posiciones de sujeto del crítico; es más, que esa implicación de los términos de criticismo en el campo de poder no es un advenimiento de relativismo nihilista incapaz de aportar normas, sino, más bien, la precondition necesaria de una crítica políticamente comprometida" [La traducción es mía].

31 "La crítica del sujeto no es una negación o repudio del sujeto, sino más bien, una manera de interrogar su construcción como premisa previamente dada o fundacionalista" [La traducción es mía].

there as the disarticulated process of that subject's production, one that is concealed by the frame that would situate a ready-made subject in an external web of cultural relations (Butler, 1992: 12).³²

Butler destaca que es importante cuestionar la producción del sujeto en nombre de la resistencia a los procesos de marginalización y exclusión social: "It is important to remember that subjects are constituted through exclusion, that is, through the creation of a domain of deauthorized subjects, presubjects, figures of abjection, populations erased from view" (Butler, 1992: 13).³³ Ella insiste en que las categorías identitarias no son nunca meramente descriptivas, sino que son necesariamente normativas. En cuanto a la categoría de las mujeres, cree que solo a través de un cuestionamiento continuo de todo lo que la categoría abarca, a través de un resignificación incesante y siempre abierta e inacabada, se puede llegar a una capacidad de acción eficaz, liberadora y no excluyente (Butler, 1992: 15-16).

La posición teórica de Butler puede parecer radical en tanto que ella cuestiona no tan solo la categoría del género femenino, entendida como una construcción cultural, sino que afirma que el sexo también es construido y que no se debe analizar como categoría prediscursiva. Retomando las ideas desarrolladas por Foucault en el primer tomo de su *Historia de la sexualidad*, rechaza la relación causal que se establece entre sexo, género y deseo, y afirma que la división binaria del sexo forma parte de una estrategia de poder que reglamenta la sexualidad (Butler, 2001: 56).

Desde este punto de vista, que considera el sexo como otra categoría producida por el poder en función del control de los seres humanos, se hace difícil concebir una lucha por la liberación femenina:

And yet he [Foucault] offers a counter-warning, I think, to those who might be tempted to treat femaleness or the feminine as an identity to be liberated. To attempt that would be to repeat the gesture of the regulatory

³² "No hay una reflexividad ontológicamente intacta del sujeto que se sitúa después en un contexto cultural; el contexto cultural mismo ya está allí como el proceso desarticulado de la producción del sujeto, uno que está escondido por el marco que situaría al *sujeto confeccionado* en una red externa de relaciones culturales" [La traducción es mía].

³³ "Es importante recordar que los sujetos se crean a través de la exclusión, o sea, a través de la creación de un dominio de sujetos desautorizados, presujetos, figuras de abyección, poblaciones borradas de la vista" [La traducción es mía].

regime, taking some aspect of “sex” and making it stand synecdochally for the entirety of the body and its psychic manifestations. [...] To take identity as a rallying point for liberation would be to subject oneself at the very moment that one calls for a release from subjection (Butler, 1996: 68-69).³⁴

El obvio problema que resulta de esa posición filosófica consiste en que si no podemos reconocer la existencia de un sexo biológico femenino, la actividad política feminista no tiene hacia qué entidad dirigir sus esfuerzos. A pesar de una deconstrucción tan radical de las nociones de identidad basadas, según ella, en una metafísica de la sustancia, Butler reconoce la necesidad pragmática del feminismo de utilizar la categoría de las mujeres. El sujeto femenino debería siempre cuestionar su propia construcción en términos de relaciones de poder, y no debería concebirse como categoría fija, o “verdadera” si se quiere: la verdad del sujeto siempre es política.

Biddy Martin considera que la metodología de Foucault tiene sus ventajas y desventajas para el pensamiento y la lucha política feminista. Por un lado, a través del análisis de las circunstancias específicas históricas y discursivas a través de las cuales se constituye la mujer como el Otro, se evita una definición totalizadora de la mujer, lo que sería un obstáculo en el análisis de las relaciones de poder que crean el sentido. La mujer no está nunca completamente fuera de la cultura, a pesar de que tradicionalmente ha estado representada por un discurso falocéntrico y patriarcal, y su relación con la identidad y con el discurso es más compleja. El trabajo de Foucault es muy útil para investigar cómo se construye la identidad femenina en los discursos medicinales, psicoanalíticos y estéticos, pero no hay que sustituir esas verdades con propuestas alternativas de la mujer auténtica o de su verdadera sexualidad. Por otro lado, similar a Judith Butler, Martin reconoce la necesidad política y estratégica de establecer la categoría unitaria de la mujer, manteniendo a la vez el trabajo deconstructivo de las construcciones de la feminidad existentes (Martin,

³⁴ “Y sin embargo, él [Foucault] ofrece un contraaviso, creo, a los que podrían ser tentados de tratar la feminidad como una identidad por ser liberada. Intentar esto significaría repetir el gesto del régimen regulatorio, tomando algunos aspectos del sexo y haciendo que representen sinecdóquicamente la totalidad del cuerpo y sus manifestaciones psíquicas. Tomar la identidad como punto de partida para la liberación significaría sujetarse uno mismo en el mismo momento cuando uno invoca el fin de la sujeción” [La traducción es mía].

1982: 13-17). Por lo tanto, ella avisa de los peligros que presenta seguir las propuestas analíticas de Foucault al pie de la letra:

There is the danger that Foucault's challenges to traditional categories, if taken to a "logical" conclusion, if made into imperatives rather than left as hypotheses and/or methodological provocations, could make the question of women's oppression obsolete (Martin, 1982: 17).³⁵

Chris Weedon, que aboga por un feminismo posestructural, considera que las nociones posestructuralistas del sujeto y de la subjetividad, que sustituyen a la concepción humanista del individuo, también son de principal interés en el pensamiento feminista. Si se toma la subjetividad como el lugar de la lucha discursiva, y como categoría que designa un proceso de cambio constante, se abren nuevas posibilidades para reconfigurar la identidad femenina en contra de las imposiciones sociales. Este cambio, por otro lado, está impedido si se toma como punto de partida una idea esencialista sobre la mujer "natural". El individuo que participa en las luchas de poder, afirma ella, es activo, a pesar de no ser soberano (Weedon, 1997: 32-41).

El individuo, en vez de ser entendido como una categoría fija, en realidad se identifica con varias posiciones particulares del sujeto dentro de los discursos (Weedon, 1997: 108). En el caso de las mujeres, estas posiciones tienen que ver con la construcción discursiva de su feminidad, es decir con su género, y así ella analiza varias posiciones de sujeto que la mujer toma y que son marcadas como propiamente femeninas (Weedon, 1997: 94-103).

Aunque el feminismo pierde la certeza de las teorías esencialistas, lo que gana podría ser de mayor valor:

A poststructuralist position on subjectivity and consciousness relativizes the individual's sense of herself by making it an effect of discourse which is open to continuous redefinition and which is constantly slipping. The reassurance and certainty of humanism, with its essence of subjectivity,

³⁵ "Hay un peligro de que los desafíos de Foucault a las categorías tradicionales, si se llevan a su conclusión 'lógica', si se convierten en imperativos en vez de asumirlos como hipótesis y/o provocaciones metodológicas, podrían volver obsoleta la cuestión de la opresión de la mujer" [La traducción es mía].

disappears, but so does the inevitability of particular forms of subjectivity with their attendant modes of consciousness (Weedon, 1997: 102).³⁶

Weedon rechaza, por lo tanto, igual que Butler, la idea de que la noción del sujeto le quita al individuo la capacidad de actuar:

Although the subject in poststructuralism is socially constructed in discursive practices, she none the less exists as thinking, feeling subject and social agent, capable of resistance and innovations produced out of the clash between contradictory subject positions and practices. She is also a subject able to reflect upon the discursive relations which constitute her and the society in which she lives, and able to choose from the options available (Weedon, 1997: 121).³⁷

Las feministas que se afilian al posestructuralismo rechazan así las acusaciones sobre la relativización total del sentido que incapacita la actividad política y afirman que los instrumentos de análisis discursivo de las prácticas sociales y culturales, junto con el rechazo de una noción de la identidad fija y esencial, pueden ser muy útiles para una lucha feminista. La identidad femenina es siempre cuestionada en cuanto a los procesos de su construcción, sin que se proponga un modelo normativo de cómo debería ser la mujer o sin que se la defina nunca a través de una caracterización ahistórica y prediscursiva.

Linda Hutcheon, que también reclama el carácter político del posmodernismo, aunque con ciertas reservas en cuanto a su alcance, analiza cómo se configura el arte posmoderno y cuáles son las estrategias formales que se emplean para conseguir una crítica social. Según ella, el posmodernismo artístico entra de varios modos en relación con la posmodernidad social, y no es su simple reflejo. En el libro *The Politics of*

³⁶ “La actitud posestructuralista hacia la subjetividad y la consciencia relativiza el sentido individual del yo femenino, convirtiéndolo en efecto del discurso que está siempre abierto a la redefinición continua y que se escapa constantemente. La aseguración y la certeza del humanismo, con su esencia de subjetividad, desaparecen, pero también la inevitabilidad de las formas particulares de la subjetividad con sus modos correspondientes de la consciencia” [La traducción es mía].

³⁷ “Aunque el sujeto de posestructuralismo está constituido socialmente a través de las prácticas discursivas, ella sin embargo existe como el sujeto emocional y pensante y el agente social capaz de resistencia y de las innovaciones que se producen en el choque entre prácticas y posturas del sujeto contradictorias. Ella es también un sujeto capaz de reflexionar sobre las relaciones discursivas que la constituyen tanto a ella como a la sociedad en la que vive, y capaz de escoger entre las opciones accesibles” [La traducción es mía].

Postmodernism Hutcheon arguye que el posmodernismo es resueltamente político, aunque muchas veces no se le ve como tal. El carácter político del posmodernismo se deduce, según ella, de su objetivo principal, que consiste en un intento de desnaturalizar las maneras y costumbres dominantes de la organización social de la vida humana, así como las prácticas representacionales del arte. Lo que parece “natural” en realidad es una construcción cultural, y el posmodernismo se empeña en demostrar la producción de lo aparentemente natural, lo dado, lo “real”. La autora utiliza también el término “dedoxificación” (*de-doxifying*), partiendo del término “doxa”, en el sentido que le da Roland Barthes: de opinión pública o consenso. El intento posmodernista de desnaturalizar o de dedoxificar se relaciona con las intenciones deconstruccionistas de la escuela posestructuralista francesa. El nuevo foco de la crítica posmodernista está en la producción social e ideológica del sentido: “From this perspective what we call ‘culture’ is seen as the effect of representations, not their source” (Hutcheon, 2002: 6-7).³⁸ El arte y los sistemas representativos culturales en general constituyen el sentido y los valores, antes de reflejarlos:

The postmodern appears to coincide with a general cultural awareness of the existence and power of systems of representation which do not reflect society so much as grant meaning and value within a particular society (Hutcheon, 2002: 7-8).³⁹

El arte posmoderno desafía la idea tradicional de la transparencia de la representación a través de la autorreflexión y la parodia. En el arte posmodernista coexisten problemáticamente la autorreflexión, la metaficción y la parodia con la historicidad. El posmodernismo desnaturaliza las ideas de la representación provenientes del concepto de mimesis, es decir la idea de la transparencia y de la naturalidad basada en el sentido común. Toda la realidad, de hecho, está mediatizada por las representaciones culturales. El intento de cuestionar y subvertir la idea de la transparencia de la representación existía ya en el arte moderno. Sin embargo, según Hutcheon, el arte

³⁸ “Desde esta perspectiva, lo que llamamos ‘cultura’ es visto como el efecto de la representación, no su origen” [La traducción es mía].

³⁹ “Lo posmoderno parece que coincide con la conciencia cultural general sobre la existencia y el poder de los sistemas de la representación que no tanto reflejan la sociedad, sino que más bien otorgan sentido y valor a una sociedad concreta” [La traducción es mía].

moderno era subversivo en detrimento del referente —pretendía ser autosuficiente, antirrepresentacional—. A diferencia de esto, el posmodernismo emprende la tarea compleja y paradójica de problematizar y desnaturalizar tanto la transparencia realista como la autorreflexividad y la autosuficiencia del arte moderno, sin renunciar completamente a ellas.⁴⁰ Como consecuencia, el posmodernismo ya no valora las ideas de originalidad y autenticidad y por lo tanto no es de sorprender que una de sus estrategias principales sea la parodia y la reapropiación de las representaciones ya existentes. Hutcheon considera que la parodia, como estrategia principal formal del arte posmoderno, a la vez subvierte y legitima las convenciones de la representación. Por eso habla de la crítica sociocultural del arte posmodernista como de “crítica cómplice” y “transgresión autorizada” (Hutcheon, 2002: 97-102).

Hutcheon también responde a las acusaciones de que el posmodernismo no tiene ninguna idea coherente sobre “la verdad”. En su opinión, el posmodernismo no desiste completamente de la idea del “centro”, sea este entendido como el sujeto, o la verdad, sino que la interroga en sus aspectos políticos. El sujeto ya no se ve como libre y autónomo, sino como producto histórica y socialmente determinado (Hutcheon, 2002: 36).

En cuanto a las relaciones entre posmodernismo y feminismo, Hutcheon cree que el feminismo ha influido decisivamente en las nociones posmodernas del sujeto, precisamente porque en la teoría y praxis feminista no se descarta completamente la noción de la identidad:

Feminist theory and practice have problematized poststructuralism’s (unconsciously, perhaps, phallogentric) tendency to see the subject in apocalyptic terms of loss or dispersal, for they refuse to foreclose the question of identity and do so in the name of the (different) history of women (Hutcheon, 2002: 37).⁴¹

⁴⁰ De manera similar, Craig Owens establece la diferencia entre la vanguardia y el arte posmoderno: “La vanguardia trataba de trascender la representación en favor de la presencia e inmediatez, proclamaba la autonomía del significante, su liberación de la ‘tiranía de lo significado’. En cambio, los posmodernistas exponen la tiranía del significante, la violencia de su ley” (Owens, 2008: 96).

⁴¹ “La teoría y práctica feministas han problematizado la tendencia posestructuralista (subconscientemente, tal vez, falocéntrica) de ver el sujeto en términos de la pérdida y dispersión, porque rehúsan deshacerse de la cuestión de la identidad y lo hacen en nombre de una historia (diferente) de las mujeres” [La traducción es mía].

Hutcheon detecta la influencia del feminismo en el posmodernismo en un movimiento doble de inscripción y subversión:

It is the feminist need to inscribe first – and only then subvert – that I think has influenced most the postmodern complicitously critical stand of underlining and undermining received notions of the represented subject (Hutcheon, 2002: 37).⁴²

La subjetividad femenina se representa en el arte feminista como un proceso que no tiene autonomía fuera de la historia. Pero lo más importante es que, a través de las estrategias posmodernistas de la autorreflexión y la autoconsciencia textual, se trae a la atención la práctica discursiva de la formación del sujeto:

It is usually textual self-reflexivity that paradoxically calls these worldly particularities to our attention by foregrounding the doxa, the unacknowledged politics, behind the dominant representation of the self — and the other — in visual images or in narratives (Hutcheon, 2002: 37).⁴³

Uno de los principales intereses de varias formas de feminismo es investigar la compleja relación que existe entre la estética y la política en el nivel representativo, especialmente en lo que atañe a la representación del género. En este intento el arte feminista utiliza a su vez las estrategias típicamente posmodernas de deconstrucción de la producción del sentido y de las imágenes culturales. Sin embargo, el arte posmoderno muchas veces hace caso omiso a las cuestiones de género en su intento de deconstruir el sujeto humanista y capitalista. Otra gran diferencia respecto al arte feminista consiste en la falta de un programa de cambio sociopolítico. Los varios feminismos, por su parte, basan su teoría en una idea de acción positiva que produciría el cambio social. Aunque el arte feminista se sirve de los procedimientos posmodernistas de deconstrucción paródica, estos constituyen solo un primer paso hacia la deseada transformación de las prácticas sociales

⁴² “Es la necesidad feminista de inscribir primero —y solo después subvertir— que creo que ha influenciado más la actitud crítica cómplice posmoderna que consiste en subrayar y destruir las nociones recibidas del sujeto representado” [La traducción es mía].

⁴³ “Normalmente es la autorreflexividad del texto la que paradójicamente trae estas particularidades lingüísticas a nuestra atención acentuando la doxa, las políticas no reconocidas, detrás de las representaciones dominantes de uno mismo —y del otro— en las imágenes visuales o en las narrativas” [La traducción es mía].

patriarcales. Además, el carácter híbrido del arte posmoderno y su utilización de los procedimientos del realismo referencial junto con los de la metaficción modernista están opuestos a una política clara de identidad, pretendida por el feminismo:

Postmodernism [...] could be said to have been born of the particular confrontation between realist referentialism and modernist reflexivity, between the historical and the parodic, or the documentary and the intertextual. But this particular confrontation ended in a typically postmodern truce: no ‘either/or’ decision was required; the more inclusive ‘both/and’ prevailed. That very inclusivity, however, became the mark of its potentially complicitous critique and the beginning of the problems identity politics would have with the postmodern (Hutcheon, 2002: 166).⁴⁴

La literatura feminista pone el acento en la política de la representación de la mujer, es decir, en la representación del género como construcción cultural. El posmodernismo y el feminismo comparten el interés por las políticas de la representación del sujeto y su cuerpo, pero, según Hutcheon, el feminismo tuvo un impacto decisivo en enfocar la deconstrucción de sujeto desde el ángulo de las políticas patriarcales:

Feminisms have also refocused attention on the politics of representation and knowledge — and therefore also on power. They have made postmodernism think, not just about the body, but about female body; not just about the female body, but its desires — and about both as socially and historically constructed through representation (Hutcheon, 2002: 139).⁴⁵

⁴⁴ “El posmodernismo [...] podría decirse que nació en una confrontación particular entre el realismo referencial y la reflexividad modernista, entre lo histórico y lo paródico, o lo documental e intertextual. Pero esa confrontación particular acabó en una tregua típicamente posmoderna: no era necesaria la decisión ‘o uno/u otro’; prevaleció un ‘ambos/y’ más inclusivo. Esa misma inclusividad, no obstante, se convirtió en la marca de su crítica potencialmente más cómplice y el inicio de los problemas que las políticas de identidad iban a tener con lo posmoderno” [La traducción es mía].

⁴⁵ “Los feminismos también han reenfocado la atención en la política de la representación y del saber —y por tanto, también en el poder—. Han hecho al posmodernismo pensar, no tan solo en el cuerpo, sino en el cuerpo femenino; no solo en el cuerpo femenino, sino en sus deseos —y en los dos como construidos social e históricamente a través de la representación” [La traducción es mía].

El deseo y el placer son entendidos —tanto en el feminismo como en el posmodernismo— no como naturales, sino como determinados por la cultura. Lo que caracteriza al feminismo es el hecho de que propone cambios en las prácticas sociales, mientras el arte posmoderno se contenta en tratar de deconstruir el discurso dominante. Es decir, según Hutcheon, el feminismo utiliza las estrategias posmodernistas para los fines más claramente políticos. Los dos, sin embargo, ven el arte como socialmente determinado. Otra diferencia importante consiste en que el punto de partida de la crítica feminista es siempre la resistencia al sistema patriarcal, mientras que en el posmodernismo no hay una posición unificada y estable a partir de la cual se explican y critican las relaciones sociales. Esto tiene que ver con el carácter general del posmodernismo, que no acepta ningún sistema totalizador ni, por ende, ninguna posición teórica que no sea problemática (Hutcheon, 2002, 148-150).

Para concluir, el posmodernismo proporciona al feminismo muchos instrumentos de análisis crítico de la identidad femenina, a pesar de que hay algunas dudas en cuanto a los posibles efectos políticos de la relativización de las nociones del sujeto y del poder. La desconfianza en las metanarraciones de Lyotard se produce en el pensamiento feminista con la crítica de varios sistemas discursivos prominentes en la cultura occidental y a través de los cuales se define la femineidad. El cuestionamiento del sujeto lleva, por un lado, al desenmascaramiento del sujeto universal y racional, que se revela como masculino, occidental e investido en las relaciones de poder que niegan y oprimen a la mujer; por otro lado, se cuestiona y deconstruye el sujeto femenino, especialmente en cuanto a su universalidad y naturalidad, que se revelan como normas discursivas con efectos perniciosos. La crítica radical posestructuralista de la subjetividad puede resultar útil en cuanto a que lleva a una investigación continua de la producción discursiva del sujeto femenino y de las relaciones de poder social y cultural que están detrás de las apariencias de la naturalidad, aunque hay ciertos peligros de una disolución completa de la idea misma de la mujer. Sin embargo, las ideas de Foucault y sus seguidores revelan al sujeto como una categoría esencialmente política, aunque paradójicamente pueden llegar a obstruir la lucha política concreta.

En la praxis artística, el análisis y la crítica de la producción discursiva de la identidad llevan a la estrategia formal de parodia o intertextualidad, a través de la cual se ponen en primer plano las maneras específicas de la construcción del sentido en las

representaciones. A diferencia de Jameson, que reduce la parodia posmoderna a pastiche, imitación vacua y puramente formal, Hutcheon destaca el valor político de la parodia posmoderna, aunque la acusa también de complicidad con lo que critica. En la literatura feminista, la intertextualidad puede tener mucho valor como medio de problematizar las representaciones normativas de la feminidad, a veces tan aceptadas que parecen naturales, cuando en realidad están determinadas por las ideas concretas sociales y culturales sobre la mujer. Tal es el caso de los cuentos de hadas clásicos, con sus princesas bellas, calladas y pasivas, que Valenzuela denuncia en sus relatos como construcciones de la sociedad patriarcal.

CAPÍTULO III

ESCRITURA FEMENINA

El psicoanálisis ha desarrollado sobre la sexualidad de la mujer una teoría negativa según la cual para una mujer es imposible desear activamente. En la teoría de Lacan el falo se constituye como significante fundamental y portador de un orden simbólico. Este orden simbólico es supuestamente inaccesible para las mujeres: “Entrar en el orden simbólico del padre significa poner un límite al deseo, aceptar el lenguaje como institución que crea la realidad y asumir que nombrar las cosas equivale a dominarlas” (Mirizio, 2000: 100). Según los postulados de Lacan, la mujer tiene envidia del falo, y todo su deseo se centra en encontrar maneras de suplir esa ausencia. Por lo tanto, todo deseo de mujer que no esté en función de la envidia del falo está proscrito en el discurso del psicoanálisis y se considera vergonzoso y culpable. La reapropiación femenina del lenguaje dominado por el *logos* y por los hombres, el acceso al orden simbólico y la transgresión de las fronteras impuestas al deseo femenino ocupan el punto central de la teoría de Valenzuela.

A final de los años sesenta y a principios de los setenta apareció una nueva corriente dentro del marco de feminismo francés; uno de sus principales intereses teóricos era la diferencia sexual y la relación especial que tiene la mujer con el lenguaje y la escritura. Hélène Cixous y Luce Irigaray han desarrollado una teoría sobre el lenguaje femenino como expresión del deseo, algo que tiene mucho en común —aunque también haya diferencias— con el pensamiento de Valenzuela, quien acepta y desarrolla, a su modo, muchos postulados de estas dos autoras.

I. LUCE IRIGARAY

Luce Irigaray es una psicoanalista que colaboró cercanamente con Lacan. Ella acuñó el término *le parler femme* para designar una modalidad específica de la expresión femenina. Desarrolló su teoría en torno de las particularidades de la naturaleza femenina, su sexualidad y su habla partiendo de la deconstrucción de los sistemas discursivos falocéntricos. En 1974 publicó su tesis doctoral *Espéculo de la otra mujer (Speculum de l'autre femme)*, en la que criticaba las bases machistas del pensamiento psicoanalítico y filosófico, lo cual dio lugar a muchos debates y a su expulsión de la universidad. El libro de textos poéticos y ensayísticos, *Ese sexo que no es uno (Ce sexe qui n'en est pas un)*,

publicado en 1977, ahonda más en algunas ideas claves del *Espéculo*. Esas son sus dos obras más importantes.

Irigaray se opone fuertemente a las bases ideológicas, que, según ella, sustentan el discurso psicoanalítico, especialmente en lo que atañe a la sexualidad femenina. Afirma que la teoría psicoanalítica de la sexualidad femenina se funda en los valores del patriarcado, y parte de una perspectiva exclusivamente masculina y falocrática que relega a las mujeres al estatuto de la mercancía, las sustrae del orden simbólico y, por lo tanto, del orden dominante cultural:

Para Freud no hay dos sexos cuyas diferencias se articularían en el acto sexual, y en el plano más general, en los procesos imaginarios y simbólicos que regulan un funcionamiento social y cultural. Lo “femenino” es siempre descrito como defecto, atrofia, reverso del único sexo que monopoliza el valor: el sexo masculino (Irigaray, 2009: 52).

En su repaso de las teorías principales de Freud y Lacan, ella destaca y critica especialmente la posición teórica según la cual la mujer no es dueña de su deseo y este consiste principalmente en la envidia del sexo masculino. A este orden de cosas, que no es un estado de la naturaleza sino una construcción ideológica y discursiva, ella denomina “la economía fálica dominante” (Irigaray, 2009: 17). Al orden de lo simbólico se opone el de lo imaginario femenino. El imaginario femenino, reprimido durante los siglos de patriarcado y relacionado con una sexualidad plural, con la multiplicidad de los centros del placer en la mujer, es por lo tanto potencialmente muy subversivo, no solo respecto a las ideas sobre la sexualidad, sino respecto a la ideología dominante cultural y especialmente respecto al poder que tiene cualquier discurso homogéneo y fundador de ideologías represivas:

Se trata sobre todo de otra economía, que desvía la linealidad de un proyecto, mina el objeto-meta de un deseo, hace que estalle la polarización sobre un único goce, desconcierta la fidelidad a un único discurso (Irigaray, 2009: 21).

Irigaray se opone fuertemente a las teorías sobre la sexualidad desarrolladas por Freud, que definen el deseo de la mujer en términos de carencia y de envidia hacia los hombres. Según ella, tales teorías imposibilitan la representación y la autorrepresentación

de la mujer, que queda definida en función del deseo del hombre, especularizada, convertida en la imagen del sexo masculino y, como tal, necesariamente presentada como defectuosa. El discurso psicoanalítico habla sobre un único sexo, el masculino, y lo presenta como neutro, ocultando los procesos de la exclusión de lo femenino y su origen en un interés específico del hombre, que se presenta como interés común y transcendental:

Requerido por todas las figuras de la ontología, el a priori de lo mismo podía mantenerse a costa de una expatriación, de una extrapolación, de una expropiación, en cierto modo teológica. Puesto en escena por el hombre, pero no atribuido directamente a él. Remitido a alguna transcendencia que se supone que capitaliza los intereses de la operación. Pero que el hombre sea explícitamente presentado como patrón de lo mismo, que se interprete así lo que siempre subtendía, enmascarado, el deseo de lo mismo —el autoerotismo más o menos diferido, diferenciado, en representaciones autológicas u homólogas de un “sujeto” (masculino)— y el proyecto de la representación se ve confundido en sus rodeos y sus justificaciones ideales (Irigaray, 2007: 20).

Los conceptos centrales de la teoría del desarrollo sexual de Freud son “el complejo de la castración” y “la envidia del pene”. La castración en las niñas se da como un hecho ya consumado; ellas perciben en sí la falta del órgano sexual de los niños, lo que las hace sentirse inferiores. Según Freud, la niña tiene envidia del pene, lo que la lleva a buscar —durante su vida de mujer adulta— sustitutos simbólicos en la figura del hijo. De este modo, el deseo y el goce de la mujer se asocian con la falta, la envidia y el papel social de la madre. Su propio órgano sexual se conceptualiza como una carencia: “La ‘castración’ para la mujer consistiría en no tener nada que enseñar, en no *tener nada*. En no tener nada de pene, en ver que ella (no) tiene nada. Nada que sea *lo mismo* que el hombre” (Irigaray, 2007: 39). Los niños, por su parte, tienen el miedo de la castración provocado por la carencia que perciben en las niñas; en ellos, la castración no se da como un hecho consumado, sino como una amenaza y una fobia. De este modo, la libido femenina no llega a expresarse nunca, y queda al lado de lo misterioso e incomprensible, fuera de la legibilidad cultural:

La “libido femenina”, y por otra parte y rigurosamente la diferencia sexual, de la que la “castración” de la mujer sería la re-marca actual más flagrante, quedan en efecto excluidas [de la representación]. En contraposición, el falo funciona casi siempre como garante del sentido, el sentido de sentidos, la “figura”, la “forma”, el “significante” último, en el que las antiguas figuras de la ontoteología vendrían (a) perder su inocencia (Irigaray, 2009: 35).

Según Freud, la actitud de la mujer ante tal estado de cosas es y debe ser pasiva:

Ella comprende entonces el perjuicio —anatómico— que le ha tocado en suerte, y debe aceptar la castración, no como la amenaza de una pérdida, el miedo a su realización, sino como un hecho ya consumado: una amputación realizada (Irigaray, 2009: 29).

La actividad masculina y la pasividad femenina se convierten así en un imperativo biológico.

Irigaray critica a Freud por asumir que su concepción de la sexualidad femenina es la norma, cuando, según ella, debería investigarse su relación con la cultura. Por lo tanto, la posición teórica de Freud resulta patriarcal y asegura la dominación masculina a través de los mecanismos de la producción discursiva de la sexualidad.

Lacan retoma y defiende la teoría de la castración de Freud, acentuando el valor simbólico y estructural del complejo de la castración. Lo que la castración pone en peligro no es tanto el órgano sexual real, sino el falo en su sentido simbólico. El falo es el significante del deseo, que asegura el funcionamiento del orden simbólico, cuyo garante es el padre. Las estructuras de las relaciones entre los dos sexos atañen a la función del falo. La mujer pretende ser el falo, mientras el hombre lo tiene. Es decir, en la teoría de Lacan la mujer pretende ser deseada por algo que no tiene (Irigaray, 2009: 45-46).

Irigaray sugiere que el psicoanálisis debería examinar las circunstancias históricas y políticas que condicionaron su propio discurso. Para debatir la sexualidad femenina habría que analizar el estatuto de la mujer en los sistemas filosóficos, económicos y religiosos que dominan en el mundo occidental. Solo así se podría deconstruir la ideología patriarcal psicoanalista que gira alrededor del falo como garante de toda la verdad del discurso:

Desde esta perspectiva, cabe suponer que *el falo* (el Falo) es la *figura actual de un dios celoso de sus prerrogativas*, que pretende, en calidad de tal, ser el sentido último de todo discurso, el patrón de la verdad y de la propiedad, especialmente del sexo, el significante y/o significado último de todo deseo, que además, en tanto que emblema y agente del sistema patriarcal, continuará respaldando el crédito del nombre del padre (del Padre) (Irigaray, 2009: 50).

Puesto que el ejercicio del poder patriarcal y el orden simbólico y cultural se mantienen gracias al discurso imperante sobre la sexualidad, la mujer debe encontrar una manera de hablar sobre su goce para desestabilizar el sistema que la oprime:

Goce que debe permanecer inarticulable en el lenguaje, en su lenguaje, so pena de poner en tela de juicio cuanto sostiene el funcionamiento lógico. Por eso mismo, hoy lo más vedado a las mujeres es que intenten hablar de su goce (Irigaray, 2009: 57).

El lenguaje femenino del deseo debería perturbar la lógica que define su feminidad como producto de una carencia y defecto. Ese lenguaje, a diferencia del masculino, no privilegia la mirada, sino el tacto. También acentúa la simultaneidad en vez de la propiedad y la identidad. El estilo femenino debería subvertir cada verdad o forma sólida, y no debería llegar nunca a ser una tesis. El hecho de que la mujer no tenga acceso al lenguaje propio, y que recurra a los sistemas representativos creados por los hombres, es una de las razones de su inferioridad social y de su identidad impuesta, de “la mascarada de la feminidad”. En fin, el lenguaje femenino debería subvertir cada discurso en su base y desactivar la teleología de los enunciados:

Ya no habría ni derecho ni reverso del discurso, ni siquiera del texto, sino que ambos pasan de uno a otro para hacer “entender” también lo que resiste a la estructura cara/dorso que sostiene el buen sentido (Irigaray, 2009: 59).

En cierto sentido parece que el lenguaje femenino debería subvertir la lógica y sus oposiciones determinantes. Pero la subversión de la lógica lleva a otra subversión más importante, la del dominio masculino del lenguaje, es decir, a la subversión ideológica: “Así, pues, su función consistiría *en desarraigar el falocentrismo, el falocratismo*, para restituir lo masculino a su lenguaje, dejando la posibilidad de un lenguaje distinto” (Irigaray, 2009: 59).

El papel social y sexual que los hombres han impuesto a la mujer no tiene nada que ver con su deseo auténtico. La mujer experimenta su deseo en los márgenes de la ideología dominante, fragmentariamente y en secreto, y por eso se siente culpable cuando intenta recuperarlo. Pero la mujer no debe competir con el hombre por el poder. De llegar a ocupar las posiciones del poder masculino, la mujer perdería la calidad singular de su goce; su

proyecto debería ser cuestionar perpetuamente las bases y la formación discursiva del poder. Si los movimientos feministas no cuestionan la naturaleza misma de la vida política y de su estructura, vuelven a someterse al mismo orden falocrático aunque cambien de posición dentro del sistema de las relaciones del poder. Hay que cambiar el funcionamiento de esas relaciones en vez de reposicionarse: hay que atacar especialmente, cree ella, los presupuestos metafísicos del discurso, demostrar su arbitrariedad, su cara ideológica (Irigaray, 2009: 60-63).

En el texto “Cuando nuestros labios se hablan”, Irigaray sustituye la figura del falo por la figura de los labios femeninos, una figura ambigua, con connotaciones eróticas, puesto que alude a los labios vaginales, y la propone como el significante simbólico del deseo femenino, el origen de su habla específica y sustraída de la opresión discursiva masculina. La palabra femenina es múltiple y heterogénea, no responde a las exigencias de una única verdad definitiva, y se constituye en contra de toda la dominación:

Entre tus/mis labios varios cantos, varios hablares, siempre se responden. Sin que uno, una, sea nunca separable del/de la otro/a. Tu/yo: siempre forman varios a la vez. ¿Y cómo uno, una, podría dominar al/a la otro/a? [...] Habla pese a todo. Que tu lenguaje no sea de un solo hilo, de una sola trama, esa es nuestra fortuna (Irigaray, 2009: 158).

Esa habla femenina es un espacio de libertad para la mujer que siempre está definida discursivamente por otros, de manera que pierde su identidad:

Fuera, intentas adecuarte a un orden que te es ajeno. Exiliada de ti, te confundes con todo lo que se te presenta. [...] Asimilándote modelo tras modelo, pasando de un amo a otro, cambiando de figura, de forma, de lenguaje en función de quien te domina (Irigaray, 2009: 159).

Irigaray llega incluso a afirmar que la identidad femenina se forja antes de que ella asuma su habla, de manera que se puede entender como prediscursiva:

No hay acontecimiento que nos haría mujeres. Mucho antes de tu nacimiento, te tocas, inocente. El sexo de tu/mi cuerpo no nos viene dado por una operación. Por la acción de un poder, de una función, de un órgano. Sin intervención ni manipulación particular, tú ya eres mujer (Irigaray, 2009: 159).

Se sugiere en este pasaje que la mujer existe ya antes de su “nacimiento” discursivo, establecido por el psicoanálisis, y que esta existencia se debe a un autoplacer, a la experiencia de su propio cuerpo anterior a los sistemas simbólicos que intentan definirla. Irigaray afirma la identidad femenina a través de una inmediatez de la experiencia que se opone al determinismo enmascarado de los discursos falocéntricos que la enajenan de sí misma:

¿Cómo decirlo? Que de inmediato somos mujeres. Que no tenemos que ser producidas tales por ellos, nombradas tales por ellos, consagradas y profanadas tales por ellos. Que siempre ha ocurrido de antemano, sin su trabajo. Y que su(s) historia(s) constituyen un lugar de nuestra deportación. No porque tengamos un territorio propio, sino porque su patria, familia, hogar, discurso, nos aprisionan en espacios cerrados en los que no podemos continuar moviéndonos (Irigaray, 2009: 159-160).

Sin embargo, aunque Irigaray ataca la lógica naturalista y esencialista del discurso psicoanalítico a través de una crítica posestructuralista, ella misma se acerca al esencialismo en sus descripciones del ser femenino y de su particular manera de pensar y de escribir. Eso la ha llevado a generalizaciones sobre la mujer, como lo muestra la siguiente cita, que presenta a la mujer como un ser incapaz de pensamiento coherente y lógico, y más bien parece corresponder a un estereotipo machista:

Así, pues, de nada sirve atrapar a las mujeres en la definición exacta de lo que quieren decir, hacer que (se) repitan para que quede claro, ellas están ya en un lugar distinto de la maquinaria discursiva en la que pretendían sorprenderlas. Han vuelto en sí mismas. Lo que no ha de entenderse de la misma manera que en uno mismo. Ellas no tienen la interioridad que uno tiene, que uno puede acaso suponer en ellas. En sí mismas quiere decir en la intimidad de ese tacto silencioso, múltiple, difuso. Y si uno les pregunta con insistencia en qué piensan, tan sólo pueden responder: en nada. En todo (Irigaray, 2009: 21).

Muchas feministas atacaron su concepción de la escritura femenina como expresión de la anatomía del cuerpo femenino, y su idea de la identidad femenina que pareciera constituirse fuera del dominio discursivo, y en consecuencia, con un valor sustancial y universal. Así, Rosalind Jones critica la mistificación de la naturaleza femenina en las ideas de Irigaray porque se parece a la concepción patriarcal de la mujer y porque excluye

a un gran número de mujeres que no se sienten identificadas con el modelo de la feminidad propuesto:

The female body hardly seems the best site to launch an attack on the forces that have alienated us from what our sexuality might become. For if we argue for an innate, precultural femininity, where does that position (though in content it obviously diverges from masculinist dogma) leave us in relation to earlier theories about women's "nature"? (Jones, 1981: 255).⁴⁶

Ella reconoce, sin embargo, un cierto valor estratégico a la idea de la escritura femenina, que podría utilizarse para que las mujeres realizaran nuevas autorrepresentaciones de sí, en oposición a los discursos falocéntricos sobre su sexualidad, pero, como mucho, tal estrategia formaría parte de una lucha mucho más amplia y diversificada (Jones, 1981: 258). Diane Fuss, por otro lado, ve el "esencialismo" de Irigaray como una estrategia para combatir la tradición filosófica que niega la esencia a la mujer y destaca que Irigaray no propone un modelo único y normativo de la supuesta esencia femenina (Fuss, 1989: 71-72). En la interpretación de Carolyn Burke, los críticos de Irigaray toman demasiado literalmente la figura del cuerpo como el origen del habla: "This strategy ignores Irigaray's suggestion that female writing may be produced in analogy with the body and her awareness that it does not simply flow from it" (Burke, 1981: 302).⁴⁷

También se la acusó de no avanzar en la investigación del contexto sociohistórico y político de la opresión machista pese a haber destacado su importancia. Más bien, ella ofrece una visión de la mujer idealista y universal sin considerar las diferencias que existen dentro de ese grupo social:

⁴⁶ "El cuerpo femenino difícilmente podría ser el mejor lugar desde el cual lanzarse al ataque de las fuerzas que nos alienaron de lo que nuestra sexualidad podría llegar a ser. Ya que si abogamos por una feminidad innata, precultural, ¿dónde nos dejaría tal posición (a pesar de que en su contenido obviamente difiere del dogma masculinista) en relación con las teorías anteriores sobre la 'naturaleza' femenina?" [La traducción es mía].

⁴⁷ "Esta estrategia ignora la sugerencia de Irigaray de que la escritura femenina puede ser producida en analogía con el cuerpo y su consciencia de que no simplemente fluye de él" [La traducción es mía].

La paradoja de su planteamiento consiste en que mientras por un lado defiende la idea de la ‘mujer’ como ser múltiple, descentrado, indefinible, su enfoque demasiado simplista de las fuerzas del machismo, le obliga a analizar a la ‘mujer’ (en singular) como si se tratara de una unidad simple e invariable, sometida siempre al mismo tipo de opresión machista monolítica (Moi, 2006: 155-156).

De este modo su reivindicación de los derechos de la mujer se queda a un nivel abstracto, más metafísico que político, a pesar de su intención declarada.

Es interesante notar que mientras Irigaray habla sobre la mujer de una manera que se acerca al esencialismo, a la vez rechaza la pregunta “¿Qué es una mujer?” como una cuestión metafísica, y rechaza la posible identificación con lo femenino como otra trampa de los discursos que quiere deconstruir:

Y si pretendiera que lo que quiero intentar articular, decir o escribir, parte de esa certidumbre: soy una mujer, entonces estaría de nuevo en el discurso “falocrático” (Irigaray, 2009: 91).

Tal posición puede parecer paradójica y sugiere que la identidad que ella propone para la mujer es radicalmente diferente de todas las concepciones de la identidad hechas por los hombres.

En fin, se podría decir que el trabajo teórico de Irigaray tiene dos aspectos; primero, la crítica de cómo los discursos falocéntricos, especialmente el filosófico y el psicoanalítico pretenden definir la identidad femenina, y segundo, la propuesta de otra identidad, múltiple, cambiante, libre, expresada por una escritura corporal y que a veces es rechazada por parte de otras feministas por ser esencialista, universalista o incluso apolítica.

II. HÉLÈNE CIXOUS

Hélène Cixous es una autora francesa que publicó, en los años setenta, una serie de obras en las que promovió el concepto de *écriture féminine*, que llegó a tener una gran

importancia en los debates políticos y culturales de la Francia de la época. Fue portavoz del grupo *Psychanalyse et Politique*, que surgió dentro del más amplio *Mouvement de libération des femmes* (MLF) y publicaba para su editorial, *des femmes*⁴⁸; en 1974 fundó el Centro de los Estudios Femeninos en la Universidad de París 8, que ofreció uno de los primeros programas universitarios de este tipo en Europa. Cixous, como otros miembros de su colectivo, rechazó la etiqueta de feminismo, y prefirió hablar de “movimiento de la mujer” (Moi, 2006: 112). Sus ideas, sin embargo, por su carácter antimachista y por su interés en investigar las formas de la opresión de la mujer, forman parte indudable del pensamiento feminista, a pesar de su rechazo del término.⁴⁹

Aunque Hélène Cixous se resiste a formular una teoría sistemática, y escribe con un lenguaje marcadamente poético, hay unas constantes de su pensamiento que nos permiten sacar conclusiones sobre lo que ella entiende bajo la denominación de escritura femenina.

Según ella, hay un estilo masculino y uno femenino, y este no está necesariamente relacionado con el sexo verdadero del escritor. La escritura femenina abarca textos que luchan contra la lógica falocéntrica dominante, contra la opresión de la sociedad machista y patriarcal. La obra escrita es, además, una extensión de la voz femenina, del acto de hablar, y refleja la identidad ontológica de la mujer y su relación más estrecha con la libido.

En su obra clave, *La risa de la medusa* (*Le Rire de la Méduse*, 1975), Cixous postula que hay una unión estrecha entre el logocentrismo y el falocentrismo. Es más, el proyecto logocéntrico (filosófico) siempre ha consistido en fundar el falocentrismo. El pensamiento filosófico funciona a través de las parejas de oposiciones, y tal pensamiento binario se constituye como una lucha de términos opuestos en la cual la posición menos valorada pertenece a la mujer. La mujer se asocia típicamente con la naturaleza y la pasividad, mientras que el hombre es supuestamente activo y productor de la cultura, el arte o la historia: “La jerarquización somete toda la organización conceptual al hombre.

⁴⁸ Marta Segarra explica que la editorial llevaba el nombre “en minúsculas, para evitar el jerarquismo de máyusculas” (Segarra, 2000: 92).

⁴⁹ Toril Moi afirma que muchas feministas, tanto francesas, como extranjeras, consideran que “esta especie de discusión escolástica en torno a la palabra ‘feminista’ perjudica políticamente al movimiento de la mujer en conjunto” (Moi, 1995: 113) y por lo tanto no respeta el deseo de la autora de no etiquetarla. Desde nuestro punto de vista, igual que con Valenzuela, es útil analizarla dentro del contexto del pensamiento feminista puesto que trata temas que han sido materia de disputa y análisis de otras feministas.

Privilegio masculino, que se distingue en la oposición que sostiene, entre la *actividad* y la *pasividad*” (Cixous, 1995: 15). En el pensamiento filosófico, la mujer se presenta siempre como pasiva: “O la mujer es pasiva: o no existe” (Cixous, 1995: 15). Pasa lo mismo en la historia literaria, en la teoría cultural o social, en fin, en el conjunto de los sistemas simbólicos. Por lo tanto, el logocentrismo sirve como la base del falocentrismo, de la sumisión de la mujer. La tarea urgente de la mujer debería ser desestabilizar esa relación de solidaridad, demostrar que no se trata de una unión natural, y cuestionar de este modo el funcionamiento del sistema simbólico que la mantiene sumisa (Cixous, 1995: 16).

Cixous sostiene que en toda la historia humana, desde la filosofía hasta el psicoanálisis, se ha afirmado una lógica de deseo masculina y falocrática que perjudica a la mujer. Según ella, toda historia está relacionada con la economía, en el sentido estricto de la palabra. La economía dominante y reguladora de la historia se basa en la ley de apropiación. El hombre mantiene una relación de propiedad con su ser, y su deseo se realiza como un intento de apropiarse de lo que se le escapa, del no-ser, es decir, de lo femenino. La diferencia entre los sexos se manifiesta como lucha y como oposición, como un acto de violencia hacia la mujer en el cual el hombre tiene primacía jerárquica (Cixous, 2001: 37).

Uno de los reproches mas importantes de Cixous a Freud es el hecho de que este describa la diferencia sexual como anatómica y natural. A esa postura esencialista ella opone la consideración de las diferencias de los sexos en el contexto histórico, sociocultural y político:

La economía (política) de lo masculino y de lo femenino está organizada por exigencias y obligaciones diferentes, que al socializarse y al metaforizarse, producen signos, relaciones de fuerza, relaciones de producción y de reproducción, un inmenso sistema de inscripción cultural legible como masculino o femenino (Cixous, 1995: 38).

Según ella, la ideología esencialista perjudica gravemente a la mujer, puesto que conserva la dominación masculina, como si se tratara del destino. Así resulta que la actividad simbólica y la producción de la cultura pertenecerían exclusivamente a los hombres como derecho natural. Por lo tanto hay que analizar lo masculino y lo femenino como construcciones culturales temporales, que se podrían modificar con el cambio en la organización estructural de las relaciones humanas.

Cixous es muy cuidadosa en no identificar lo masculino y lo femenino con el sexo biológico. Es decir, hay hombres que no reprimen su feminidad y mujeres que aceptan su lado masculino. Además, reconoce que el cambio de las relaciones de poder reguladas por el falocentrismo sería beneficioso para los dos sexos:

El falocentrismo existe. La historia únicamente ha producido, ha registrado esto. Siempre. Lo que no significa que esta forma sea destinal o natural. El falocentrismo es el enemigo. *De todos* (Cixous, 1995: 41).

El hombre también es una víctima de la ideología dominante. Para subvertir la ideología dominante la mujer debe utilizar el lenguaje y la literatura: “Diré: hoy la escritura es de las mujeres. No es una provocación, significa que: la mujer acepta lo del otro” (Cixous, 1995: 46). La escritura femenina está estrechamente ligada a la deconstrucción del sujeto, a la búsqueda de una identidad que acepta lo otro, lo que está fuera del yo, lo desconocido y lo oculto. Como tal, es subversiva al concepto de la unidad del sujeto, con todas las implicaciones sociales que su desintegración conlleva: “Produce efectos de incertidumbre que obstaculizan la socialización del sujeto. Es angustiante, consume, y, para los hombres, esta permeabilidad, esta no-exclusión es la amenaza, lo intolerable” (Cixous, 1995: 46). La escritura de las mujeres es desconcertante por su replanteamiento de la unidad y estabilidad del sujeto:

Qué es del sujeto, del pronombre personal, de sus posesivos, cuando, al atreverse alegremente a sus metamorfosis [...] ella hace de repente circular otra manera de conocer, de producir, de comunicar, en la que cada uno es siempre más de uno, en la que su poder de identificación desconcierta (Cixous, 1995: 60).

La habilidad de la mujer de recibir y aceptar lo otro y lo diferente, de superar las separaciones identitarias, a primera vista parece señal de la pasividad, y a la pasividad en su extremo se la relaciona con la muerte. Sin embargo, a la aparente pasividad de la mujer hay que mirarla como una apertura, una ampliación de los límites impuestos, y no como la sumisión destructiva. Es decir, la destrucción, o la muerte del yo, en realidad es un ensanche de la personalidad, “una maravillosa extensión” (Cixous, 1995: 46). Además, escribir es un trabajo continuo, que supone una actitud activa y dinámica, es “deshacer el trabajo de la muerte” mediante un intercambio entre el sujeto y lo otro (Cixous, 1995: 47).

La aceptación de lo no propio, de lo no-mismo, viene a ser la característica clave de la escritura femenina. El hombre parece más amenazado que la mujer por lo no-propio. Cixous admite que también hay hombres capaces de escribir esta escritura femenina, pero que son pocos, y que el hombre necesita un esfuerzo grande para reconectar con el imaginario femenino. Por otro lado, la mujer se desapropia sin dificultad:

Su libido es cósmica, del mismo modo que su inconsciente es mundial: su escritura no puede sino proseguir, sin jamás inscribir ni discernir límites, atreviéndose a esas vertiginosas travesías de otros, efímeras y apasionadas estancias en él, ellos, ellas, que ella habita el tiempo suficiente para mirarles lo más cerca posible del inconsciente del que se levantan [...]. Ella sola se atreve y quiere conocer desde dentro, donde ella, la excluida, no ha dejado de oír el eco del pre-lenguaje (Cixous, 1995: 49).

La mujer tiene, por lo visto, la capacidad de conectarse más fácilmente con lo inconsciente universal utilizando un lenguaje prelógico, liberado de los valores y connotaciones culturales que ha obtenido durante siglos de logocentrismo. Esta capacidad se relaciona con la experiencia del embarazo y la maternidad, que la une, en su propio cuerpo, con lo otro: “¿Cómo no tendría una relación específica con la escritura la mujer que vive la experiencia del no-yo entre yo?” (Cixous, 1995: 52). La mujer es, además, más proclive a una especie de salvajismo (en el sentido positivo de la palabra) que también amenaza con destruir el orden de las relaciones entre los sexos y sus instituciones sociales. Su lenguaje, o prelenguaje, se basa en el inconsciente y en el imaginario femenino.

Cixous también conceptualiza la escritura femenina como la expresión de una unión especial de las mujeres con la madre, entendida como el dominio de lo preverbal e imaginario:

A pesar de que la mistificación fálica haya contaminado generalmente las buenas relaciones, la mujer nunca está lejos de la “madre” (entendida al margen de su función, la madre como no-nombre, y como fuente de bienes). En la mujer siempre subsiste al menos un poco de buena leche-de-madre. Escribe con tinta blanca (Cixous: 2001: 57).

También afirma que en la mujer siempre persiste algo maternal, que se resiste a los códigos culturales y la empuja a asumir una voz femenina, una voz que se identifica con “la leche inagotable” (Cixous, 1995: 56). Estas imágenes poéticas de la voz-leche y la tinta blanca indican la creencia en una fuerza femenina innata y mítica que puede ser el núcleo

de la resistencia a la cultura masculina dominante. A pesar de la crítica del esencialismo teórico falocéntrico, la importancia que le da Cixous a la figura de la madre y a la experiencia de la maternidad acerca sus ideas a un esencialismo femenino que inviste a la mujer de poderes creativos particulares gracias a su condición reproductiva. Esta concepción, unida a la creencia de Cixous en la libido cósmica, ha provocado duras críticas por parte de algunas feministas preocupadas por sus implicaciones políticas. Elizabeth Russell resume la inquietud de las feministas respecto a las teorías de Cixous de siguiente modo: “¿Es posible la celebración de la maternidad y de la sexualidad cuando millones de mujeres no las experimentan como positivas a causa de violaciones, mutilaciones, obligaciones y embarazos no deseados?” (Russell, 2000: 44). Otra implicación política de su celebración de la maternidad como fundacional de la literatura e identidad femeninas es la exclusión de las mujeres no interesadas en la reproducción, lo cual, en el fondo, puede parecer muy similar a la presión social patriarcal:

I myself feel highly flattered by Cixous's praise for the nurturant perceptions of women, but when she speaks of a drive toward gestation, I begin to hear echoes of the coercive glorification of motherhood that has plagued women for centuries (Jones, 1981: 255).⁵⁰

Cixous sostiene que el conocimiento que la mujer adquiere trasvasando los límites de su propio yo era tradicionalmente despreciado y juzgado de acuerdo con los criterios de un saber lógico. Se trata de otro tipo de saber en ella. Escribiendo, la mujer sale del silencio que le impone el orden simbólico:

Y misteriosa para ella misma, es por lo que se ha inquietado durante mucho tiempo, se ha culpabilizado de “no comprenderse” ni conocerse, porque a su alrededor se valorizaba “el conocimiento”, como-ordenada, como dominio, un “control” (¡de conocimientos!) establecido sobre la represión, y sobre “la presa”, la detención, la asignación, la localización (Cixous, 1995: 54).

⁵⁰ “Personalmente estoy muy halagada por el elogio que Cixous hace de las mujeres percibidas como criadoras, pero cuando ella habla sobre el instinto de quedarse embarazada, empiezo a escuchar los ecos de la glorificación coercitiva de la maternidad que ha plagado a las mujeres a lo largo de los siglos” [La traducción es mía].

Sin embargo, afirma que es y siempre será imposible definir y teorizar la escritura femenina, por su propia naturaleza que se resiste a la codificación y al discurso filosófico-teórico. Solo se pueden observar algunas características y efectos de tal escritura. Lo que ella propone como rasgo clave es la proximidad de la literatura con el habla, con *la voz*. Mientras habla, a diferencia del hombre, la mujer habla con todo el cuerpo y así será su escritura también. El texto es el cuerpo y su voz es el canto: “La Voz, canto anterior a la ley, antes de que el aliento fuera cortado por lo simbólico, reapropiado en el lenguaje bajo la autoridad que separa” (Cixous, 1995: 56).

Cixous también reflexiona sobre una diferencia importante en la sexualidad femenina, también destacada por Irigaray, que consiste en la ausencia de un centro único de posible placer. Esa sexualidad no centralizada tiene su repercusión en la escritura:

Cuando la mujer deje que su cuerpo, de mil y uno hogares de ardor —cuando hayan fracasado los yugos y las censuras— articule la abundancia de significados que lo recorren en todos los sentidos, en ese cuerpo repercutirá, en más de una lengua, la vieja lengua materna de un solo surco (Cixous, 1995: 58).

Como tal, la escritura femenina, la voz de lo reprimido, tiene un poder subversivo radical y tiene como objetivo destruir la ley, el discurso y otros instrumentos del poder patriarcal. Sin embargo, su objetivo no debería ser ocupar la posición del dominio del hombre.⁵¹

La escritura femenina es “insurrecta”, y esto debería ayudar a la mujer, en su proyecto de liberación, a regresar a su cuerpo sin inhibiciones y sin el sentido de la culpa:

Que imponga su necesidad como valor sin dejarse intimidar por el chantaje cultural, la sacralización de las estructuras sociales: que no ordene la vida con la amenaza de la muerte; porque una vida que doblega esto ya no se puede llamar una vida (Cixous, 1995: 62).

⁵¹ Esta fue una de las principales razones por la que no quiso declararse feminista. Ella no acepta el feminismo que tiene como su fin obtener el poder social y político que le pertenece al hombre: “Su rechazo a ser clasificada bajo la etiqueta de ‘feminismo’ se basa principalmente en una definición de ‘feminismo’ entendido como demanda burguesa e igualitaria de las mujeres que desean obtener poder dentro del sistema machista vigente” (Moi, 2006: 113).

En cuanto a los escritores, solo los poetas han conseguido sacar a la luz el imaginario femenino, nunca los novelistas. Esto se debe a que la poesía saca sus fuerzas del inconsciente (Cixous, 1995: 63).

Para concluir, la literatura femenina, intrínsecamente relacionada con la sexualidad y el deseo de la mujer, debe basarse en el inconsciente, en el imaginario específicamente femenino, para así destruir el orden simbólico del hombre que la mantiene sumisa. Aunque Cixous critica el esencialismo y el biologismo, pidiendo que se investigue la tecnología discursiva de la dominación sobre la mujer, parece que ella misma incurre en una cierta metafísica cuando describe a la escritura femenina como un reencuentro con una esencia perdida y mística, que viene de los tiempos arcanos que preceden a la formación del sujeto. Podemos decir que su pensamiento es deconstructivo en cuanto que critica la construcción de la identidad femenina a través de los sistemas falogocéntricos de pensamiento. Por otro lado, ella celebra y mistifica la sexualidad femenina a través de los términos e imágenes que indican su independencia de la sociedad y de sus sistemas representativos, como si el goce emanara directamente, sin la mediación simbólica, del cuerpo femenino “natural”. Una “feminidad” concebida de este modo puede enmascarar los procesos de su construcción, excluyendo, de paso, a todas las mujeres que no llegan a identificarse con ella. De hecho, las feministas posestructuralistas llegan a rechazar cualquier idea fija sobre la identidad de la mujer, tratando de evitar los peligros de normativizar la identidad femenina y de perpetuar, a través de una nueva idea sobre la diferencia entre los sexos, la opresión sobre las mujeres que no encajan en la norma.⁵²

Cixous tampoco entra en el análisis de las circunstancias históricas y sociales que han producido el patriarcado. Toril Moi califica el feminismo de Cixous de “utópico”: “Es precisamente esta ausencia de un análisis específico de los factores reales que impiden a la mujer escribir, lo que constituye el punto más débil de la utopía de Cixous” (Moi, 2006:

⁵² Así, por ejemplo, la feminista francesa Monique Wittig, como lesbiana, rechaza tajantemente cualquier definición de la mujer supuestamente “natural”, y denuncia el carácter heteronormativo de tales propuestas. Ella prefiere categorizar a las mujeres como clase social: “Thus it is our historical task, and only ours, to define what we call oppression in materialist terms, to make it evident that women are a class, which is to say that the category ‘woman’ as well as the category ‘man’ are political and economic categories not eternal ones” [“Por lo tanto, nuestro objetivo histórico, y solo nuestro, consiste en definir lo que llamamos la opresión en términos materialistas, poner en claro que las mujeres son una clase, es decir, que tanto la categoría de ‘mujer’ como la categoría ‘hombre’ son políticas y económicas en vez de eternas”]; la traducción es mía] (Wittig, 1993: 106).

132). Parece que para Cixous es suficiente destacar el poder subversivo de la sexualidad y el imaginario femeninos. Y aunque menciona una futura liberación de la mujer con cambios radicales en la organización estructural de la sociedad, no describe en qué consistiría este cambio ni cómo se llevaría a cabo. Al invocar los tiempos míticos de los poderes mágicos de la mujer, su teoría poética no llega a ser tan política como podría parecer a primera vista.

CAPÍTULO IV

LA CRÍTICA FEMINISTA DE LUISA VALENZUELA

I. INTRODUCCIÓN

Una de las constantes más importantes tanto de la narrativa como de la obra ensayística de Luisa Valenzuela es su interés por la mujer. Le interesan especialmente dos temas: la relación especial de la mujer con el lenguaje y los mecanismos del poder que la mantienen oprimida. Reivindica los derechos de la mujer, acusa a la sociedad patriarcal, trata de desenmascarar la producción discursiva del poder, pero, sin embargo, no quiere declararse feminista. Habla sobre eso en una entrevista con Gwendolyn Díaz, donde dice que no acepta la etiqueta del feminismo para no tener que ceñirse a una ideología exclusivamente:

Yo también formo parte de las escritoras que dicen no ser feministas, simplemente para no sentirme encasillada y obligada a enfocar el mundo con una sola óptica. Sin embargo, creo que nací feminista, en cuanto a las luchas de reivindicación se refiere (Díaz, 1996: 11).

Eso no significa que niegue que el feminismo haya influenciado su obra narrativa. Lo que quiere evitar es un punto de vista dogmático que reduciría su libertad creativa. Reconoce la influencia de varias ideologías en su actividad literaria, pero trata de evitar “el mensaje” y la certidumbre de verdades institucionalizadas. Su compromiso político en la literatura y la teoría —nunca separado completamente de las cuestiones de la mujer y del lenguaje— no llega a ser dogmático ni a constituirse en un sistema cerrado. De hecho, en todo su pensamiento teórico, destaca la tendencia a deconstruir, a plantear dudas y preguntas en vez de formular tesis rígidamente construidas.

El punto clave del discurso teórico feminista de Valenzuela pertenece a su concepto de “escribir con el cuerpo”, que comprende las reflexiones sobre el goce y el deseo femenino, y sobre un lenguaje particular de la mujer. Este tema, que desarrolla en muchos ensayos, abarca las reflexiones de carácter psicoanalítico, sociológico y político. Sin embargo, la autora no formula una teoría sistemática y a veces ni ella misma alcanza a ver qué es exactamente esa escritura del deseo que ve como buen modelo para las escritoras. Sus ensayos son poéticos, fragmentarios, abiertos, de acuerdo con el deseo explícito de no constituirse en un dogma. Se repiten en ellos ciertas metáforas, como las máscaras, y la

escritora frecuentemente pone como ejemplo y como punto de partida teórico su propia experiencia.

Sus ideas sobre el lenguaje y el deseo no pueden entenderse fuera del marco del pensamiento feminista francés sobre el mismo tema. La principal diferencia, a nuestro modo de ver, reside en su interés más marcado por los problemas políticos, su apuesta por un compromiso mayor que encontrará lugar también en su literatura. Los dos ejes temáticos de su teoría son el lenguaje del deseo, que ella suele denominar “escribir con el cuerpo”, y el compromiso político. Ambos están relacionados, de modo que el tema del compromiso político surge en su teoría como una extensión de las reflexiones sobre el lenguaje del deseo. Sin embargo, hemos decidido separar en nuestro análisis los ensayos que se refieren más directamente a los problemas del poder para marcar la diferencia y la especificidad de su pensamiento teórico respecto a las feministas francesas.

II. “ESCRIBIR CON EL CUERPO”

En el ensayo “La palabra rebelde”, Valenzuela describe cómo empezó —sin querer— a creer en la existencia de un lenguaje específicamente femenino. En ocasión de un congreso feminista, en el año 1978, debía escribir una ponencia sobre el lenguaje. Su intención era evidenciar que no existe un lenguaje específico de la mujer, puesto que si este surge de un inconsciente humano sin sexo definido, no tendría características específicas de género. Sin embargo, cuando se sentó a escribir, experimentó una sensación que la convencería, ya para siempre, de que sí existe un lenguaje femenino:

Instantes antes de cobrar vida propia el lenguaje se erotiza, se carga con las hormonas del emisor (¡la emisora!), nos traiciona, se sacraliza, revienta, y sí, hay un lenguaje femenino escondido en los pliegues de aquello que se resiste a ser dicho (Valenzuela, 2002: 23).

Valenzuela acentúa con esta descripción la relación entre lo sagrado, lo erótico y el lenguaje. El lenguaje es visto, además, como una traición del sujeto y de sus ideas preconcebidas.

La escritora se refiere a la misma ocasión en su entrevista de 1995 con Gwendolyn Díaz. Allí encontramos algunas aclaraciones adicionales del concepto. Valenzuela afirma que el lenguaje solo aparentemente sale del inconsciente, que es asexual y universal, pero que en realidad pasa por zonas preconscious, donde recibe las características del género sexual:

El ya célebre deslizamiento del significado por debajo del significante se vuelve un vaivén erótico, y los valores connotativos que son los que dan el sabor a las palabras se hacen distintos al fluir de la boca o la pluma ya sea del hombre o de la mujer. Cosa que no debería de asombrarnos, puesto que no sólo las respectivas posiciones frente al mundo son distintas, sino sobre todo las prohibiciones y los tabúes (Valenzuela, 2002: 28).

Nos parece importante que Valenzuela mencione las prohibiciones y los tabúes que influyen en la formación de los sujetos. La diferencia entre el lenguaje femenino y el masculino pasa a ser definida, de este modo, dentro de un marco cultural en vez de natural, es construida y no dada. También resulta importante la distinción que hace entre el subconsciente y preconscious como posibles orígenes de la escritura y del lenguaje. A diferencia de las feministas francesas, para Valenzuela el lenguaje femenino no es puramente la expresión del subconsciente con su imaginario. El diferente valor de las connotaciones también sugiere un contexto histórico, social, cultural y, en fin, político. Las connotaciones se forman con el uso del lenguaje en la sociedad, y su análisis revela la desvalorización social de la mujer. Escribir con el cuerpo se define de este modo como un concepto ético y político.

Lo interesante en este ensayo es su descripción del proceso general de la escritura tal y como lo concebía antes de pensar en un lenguaje femenino. Esa descripción es muy similar a las que hace de la escritura específicamente femenina. Habla así sobre “el sagrado vértigo de la escritura cuando se lanza a decir por cuenta propia verdades o percepciones mucho más profundas, a veces horrorosas, de las que creíamos poseer” (Valenzuela, 2002: 22). El acento en lo sagrado, lo horroroso, lo profundo y lo oculto tiene que ver con su idea del lenguaje femenino.

En el ensayo “La palabra, esa vaca lechera”, desarrolla la idea de escribir con el cuerpo y del lenguaje erotizado. Expone aquí unas ideas claves sobre la escritura del deseo. Empieza declarando que cree, sin duda alguna, en la existencia de un lenguaje femenino, aunque sea casi imposible definirlo:

Creo en la existencia de un lenguaje femenino aunque éste no haya sido aún del todo develado y aunque la frontera con el otro —el lenguaje cotidiano con impronta de hombre— sea demasiado sutil y ambigua para ser trazada (Valenzuela, 2002: 26).

Luego procede a identificar el lenguaje con el sexo y la palabra con el cuerpo:

Porque el lenguaje es sexo (y el nuestro es sexo femenino) y porque la palabra es cuerpo. Y en este lenguaje femenino cargado de fuerza, no para nada novela rosa, moñitos todos del mismo color como añora el tango, no son las palabras las que cambian. Lo que estamos efectuando en realidad, aun sin preponérselo, es un cambio radical en la carga eléctrica de las palabras. Les invertimos los polos, las hacemos positivas o negativas según nuestras propias necesidades y no siguiendo las imposiciones del lenguaje heredado, el falócrata (Valenzuela, 2002: 26).

De este modo, Valenzuela acentúa la labor de la resignificación semántica, la tarea de replantear el sistema de valores heredado con el lenguaje dirigido por la ideología falocrática.

La escritura es la expresión del deseo y del erotismo femenino. Valenzuela destaca que la sexualidad femenina ha sido, durante mucho tiempo, malinterpretada por los hombres y pone el acento en la diferencia de la experiencia y la expresión erótica de la mujer. Por lo tanto, la lucha por conseguir la expresión libre de la sexualidad está en la base del “cuerpo” de la escritura:

Hay conciencia del cuerpo también para el cuerpo de nuestra escritura. Sería ésta una forma de defender nuestro propio oscuro deseo, nuestras fantasías eróticas tan distintas de las del hombre. Nuestros fantasmas. EÉsos que se suponían no eran femeninos, entre comillas.

Defendemos por lo tanto el erotismo de nuestra propia lengua y de nuestra literatura, para no seguir siendo el espejo del deseo de los hombres (Valenzuela, 2002: 27).

El deseo se presenta como oscuro, pero no hay que interpretarlo tanto como un deseo místico o ancestral, sino más bien ponerlo en el contexto de la lucha contra la represión masculina, que ha falsificado la verdad sobre la sexualidad femenina, relegándola a lo oscuro, dándole una imagen falsa, de acuerdo con sus propios intereses. Si el *logos* está simbolizado por la luz, a la mujer le pertenece la oscuridad en esa dicotomía

impuesta. Valenzuela afirma que “se trata de un acceso al conocimiento por la vía oscura” (Valenzuela, 2002: 28). Esa vía oscura es la que se aparta del *logos*, e incluso de la propia voluntad consciente del autor:

Ya estamos aburridas de seguir transitando el iluminado (por los hombres) camino logocéntrico que sólo nos lleva donde queremos ir sin permitirnos saber más allá de lo sabido (Valenzuela, 2002: 28).

De esta manera, la autora denuncia la impotencia del pensamiento logocéntrico para abrir acceso a nuevos saberes y conocimientos que residen fuera de la lógica.

Valenzuela explica la represión que los hombres ejercían sobre las mujeres por el hecho de que eran conscientes del poder que tienen las palabras. Ese poder reside, principalmente, en la capacidad de provocar la duda respecto a las verdades universalmente aceptadas. Las mujeres vivían con las máscaras impuestas de bellas calladas. Su tarea actual consiste en quitárselas y hablar “lo que no pudo ser dicho desde la hegemonía del padre” (Valenzuela, 2002: 28).

Con las referencias al *logos* que oprime la expresividad femenina, al deseo dominado por el hombre y reflejado en él, y a la hegemonía del padre, Valenzuela continúa el debate iniciado por las feministas francesas. De hecho, parece que repite muchas de sus ideas. La principal diferencia reside en su propuesta de resemantizar el lenguaje, liberarlo de la impronta ética y cultural masculina, cambiar sus connotaciones. La tarea de la escritura femenina se hace así más compleja y no se reduce al deseo de destruir el *logos* en sí, como lo proponen Irigaray y Cixous.

En fin, se dan en este ensayo unas claves de su pensamiento teórico. El lenguaje es concebido como cuerpo, es decir, como la expresión del deseo. Esa expresión es a la vez liberación de la dominación logocéntrica y falocéntrica. A través del lenguaje del deseo se accede a un conocimiento oculto y prelógico; la escritura femenina, así concebida, es subversiva y peligrosa para la sociedad patriarcal. Las metáforas de la oscuridad y de las máscaras aquí presentes caracterizan toda su obra ensayística.

En el ensayo “La mala palabra”, Valenzuela escribe sobre la prohibición para las mujeres del uso de las palabrotas. Considera que esta prohibición, hecha en nombre del decoro y de las supuestas buenas costumbres, tiene efectos más graves, “porque no hay posibilidad de acceso a lo positivo sin su opuesto, el negativo revelador y revelado” (Valenzuela, 2002: 37). Además, una prohibición lleva a la otra, y a la mujer se le quita de

esta manera la libertad general de la expresión. Valenzuela encuentra las razones de esta opresión de las mujeres en el miedo a la subversión al sistema, que aquí llama explícitamente falogocéntrico, siguiendo las ideas de Cixous:

A las brujas —y somos todas brujas— se les lavaba la boca con sal roja para purificarlas. [...] La boca era y sigue siendo el hueco más amenazador del cuerpo femenino: puede eventualmente decir lo que no debe ser dicho, revelar el oscuro deseo, desencadenar las diferencias devastadoras que subvierten el cómodo esquema del discurso falogocéntrico, el muy paternalista (Valenzuela, 2002: 38).

Una vez más se refiere al “oscuro deseo” y, significativamente, a las mujeres como brujas. La brujería y la oscuridad son la otra cara del falogocentrismo, de la cual la mujer se apropia con orgullo con la intención de aprovecharse de su poder subversivo:

Es una lenta e incansable tarea de apropiamiento, de transformación. De ese lenguaje hecho de “malas” palabras que nos fue vedado a las mujeres durante siglos y del otro lenguaje, el cotidiano, que debíamos manejar con sumo cuidado, con respeto y fascinación porque de alguna manera no nos pertenecía (Valenzuela, 2002: 39).

La reapropiación es, por lo tanto, doble: la mujer quiere apropiarse del lenguaje prohibido, pero, a la vez, resignificar el lenguaje cotidiano:

Mujeres en la dura tarea de construir con un material signado por el otro. Construir *no* partiendo de la nada, que sería más fácil, sino transgrediendo las barreras, rompiendo los cánones en busca de la voz propia contra la cual nada pueden ni el jabón, ni la sal gema, ni el miedo a la castración, ni el llanto (Valenzuela, 2002: 41).

Nos parece importante detenernos en este punto que, a nuestro entender, distingue la propuesta teórica de Valenzuela. El lenguaje femenino no solo subvierte el discurso logocéntrico: también se inscribe en él. Es decir, no solo instituye lo imaginario en lugar de lo simbólico, sino que también trata de, a partir de lo imaginario, cambiar la estructura y el significado del discurso culturalmente codificado. En comparación con la idea de Irigaray de que la mujer nunca quiere decir nada que se pueda organizar en un sistema coherente, nos parece que la idea de Valenzuela tiene más alcance concreto y político. La mujer que

ella describe quiere participar en la cultura, reorganizarla de acuerdo con sus propios intereses en vez de destruirla completamente en nombre de una esencia mística femenina.

Valenzuela también afirma que el texto es la nueva máscara de la mujer. A diferencia de las máscaras que le ponían a la fuerza durante los siglos de la opresión (es decir, en vez de los papeles sociales prescritos), el texto está completamente a su disposición, y la mujer puede destruirlo y reconstruirlo según sus propias necesidades. El texto es máscara, pero a la vez cuerpo, mientras que el libro es el espejo (Valenzuela, 2002: 40-41). Las metáforas del espejo y de la máscara sugieren que la escritura está intrínsecamente relacionada con la búsqueda de la identidad femenina.

En el ensayo “Apropiación de un lenguaje propio”, escrito en tono optimista, Valenzuela declara que por fin ha llegado el momento de que la mujer use libremente el lenguaje, que le había sido vedado durante los siglos de la opresión machista:

El viaje de la mujer a través del reino de la palabra ha sido arduo: de sujeto de la sujeción, pasando por ser sujeto del enunciado, la mujer está llegando por fin en los albores del tercer milenio a ocupar el lugar que le corresponde en tanto sujeto de la enunciación (Valenzuela, 2002: 18).

Su visión de este particular lenguaje femenino recuerda aquí la descripción de las feministas francesas. Se trata de expresar una verdad oculta que se rebela contra el sistema dominado por el *logos*:

En nuestra recientemente conquistada capacidad como sujetos enunciantes estamos por fin diciendo nuestras oscuras verdades para develar aquello que permanecía oculto a la sombra del *logos* masculino (Valenzuela, 2002: 18).

Eso no significa, sin embargo, que la mujer deba emprender una lucha en contra de los hombres. Se trata, más bien, de un medio por el cual las mujeres se descubren a sí mismas superando las barreras del lenguaje heredado. Es una lucha contra la invisibilidad o la representación degradante de la mujer en un lenguaje del cual una escritora no pretende cambiar las denotaciones, sino las connotaciones (Valenzuela, 2002: 18-19). La insistencia en la resemantización de las connotaciones otra vez la aparta de Irigaray y Cixous, lo que hace su propuesta más concreta y viable.

Valenzuela también hace eco de otras ideas de la escuela feminista francesa. Declara que “la humanidad es masculina” y que la masculinidad ha usurpado el lugar de la universalidad (Valenzuela, 2002: 19). Es decir, la base discursiva de la humanidad está dominada, casi imperceptiblemente, por el *logos* masculino. O lo estaba antes, puesto que la lucha de la mujer por la liberación, con el lenguaje como instrumento más importante, está ya en curso.

Uno de los ensayos más importantes de Valenzuela sobre el deseo femenino y la escritura se titula, significativamente, “La otra cara del falo”, y entra así, ya desde el inicio, en el debate contra las ideas de Lacan. La autora describe el falo como “la enorme pared semántica” (Valenzuela, 2002: 45) cuya falta, a diferencia de lo que creía Lacan, puede representar para la mujer un acceso a otro tipo de saberes y deseos no menos válidos que los del hombre.

El ensayo empieza con una declaración de la autora en contra de la simbología de la tierra, típicamente relacionada con la mujer. La considera producto de la ideología del patriarcado, porque así se confiere a la mujer un papel pasivo y se suprimen sus deseos y su voluntad de enfrentarlos y realizarlos:

Desde el patriarcado más acérrimo se nos inculcó la idea de que la mujer es parte de la Madre Tierra: la mujer como tierra prometida o, mejor aún, como *terra incognita*. Y en ese territorio de pasiva ambigüedad nos cupo permanecer por milenios, casi consustanciadas con el gran Misterio, misterioso incluso para nosotras mismas. Todo por no enfrentar a los supuestos leones, por no enfrentar el posible horror de nuestras pasiones y deseos que no pueden ser confesados porque dejan nuestra vulnerabilidad en carne viva (Valenzuela, 2002: 44).

Valenzuela aboga, pues, por un deseo activo de la mujer y por un deseo expresado, es decir, por el lenguaje del deseo. Expresar el deseo es un acto de valor, de superación del miedo y de la vulnerabilidad. Es interesante notar que, según ella, el sistema patriarcal tenía a la mujer en un estado menos vulnerable. Por lo tanto, no ve la vulnerabilidad como algo negativo, sino más bien como un paso hacia la afirmación de una identidad femenina más auténtica. Como hemos demostrado, Irigaray y Cixous también han insistido en que la pasividad natural de la mujer es una falacia. La simbología de la Madre Tierra es solo uno de los estereotipos culturales y literarios que reflejan esa creencia.

La tarea de la mujer consiste en la resignificación del lenguaje cotidiano y masculino y en la subversión del orden con que este lenguaje se sustenta:

El hombre se atribuyó el lado seguro, la cara “civilizada”, donde cada cosa y cada sentimiento y cada comportamiento tiene su propio y preciso vocablo que lo define. Y las mujeres, forzadas a usar idénticos vocablos, acabamos sin darnos cuenta por asumir posiciones ajenas. Dado que las palabras que nombran son irremplazables, salvo honrosos sinónimos, las mujeres estamos aprendiendo a consolidar una combinatoria verbal sutilmente diferenciada. Con fuerza y subversión lo hacemos, con furia llegado el caso (Valenzuela, 2002: 45).

El lenguaje femenino no es, por lo tanto, concebido en su visión como algo completamente alejado del lenguaje cotidiano. Se trata, por lo visto, de una diferencia sutil, y no de un cambio radical de las estructuras del lenguaje logocéntrico.

La autora encuentra en la narrativa de ciertas escritoras hispanoamericanas un buen modelo de escritura específicamente femenina. Rechazando la propuesta de Hélène Cixous y Luce Irigaray de describir el cuerpo femenino en su totalidad como demasiado simplista, Valenzuela alaba un cierto método descriptivo que denomina “el regodeo en el asco”. Este supone “un hondo reconocimiento por toda vida y por el poder generativo de lo que se está pudriendo” (Valenzuela, 2002: 46).

Pone dos ejemplos. Uno, de la novela *La pasión según G. H.* de Clarice Lispector, en la que la protagonista siente una repugnancia desconcertante mientras observa una cucaracha que ella misma ha aplastado, pero se la come al final de la escena, transformando el asco en un estado de felicidad confusa, mezclada con malestar. Lo más importante del ejemplo parece ser que la protagonista encuentra su identidad oculta a través del contacto oral con el animal amorfo. El segundo ejemplo es similar. Se trata de una escena de la novela *El buzón de la esquina* de Alicia Dujovne Ortiz, en la cual la protagonista contempla las babosas en el jardín, y acaba besándolas, sintiendo que con este acto asqueroso entra en una suerte de éxtasis del goce. En los dos ejemplos hay contacto oral con el mundo animal más bajo, más repugnante y amorfo, como una especie de nada que asusta y da asco precisamente por su indefinición, para que así se completen las protagonistas y experimenten su ser más profundo y oculto (Valenzuela, 2002: 46-48).

Para Valenzuela, las protagonistas consiguen así el “acceso al conocimiento sagrado por la vía negativa” (Valenzuela, 2002: 46). Los actos descritos significan superar

el horror y la vergüenza del cuerpo y su fisiología y unirse con la naturaleza, aunque sea la más salvaje. Esta idea se asocia con el concepto de escribir con el cuerpo y con la búsqueda de una identidad específicamente femenina:

Lista para saber de sí desde el estado más elemental, más larvario, y al saber de sí saber un poco más de las cosas. Una unión con el universo para alcanzar el secreto. El cuerpo debe conocer el asco, absorberlo significativamente para poder por fin decir todas sus palabras, que son palabras de sexo sin hablar de sexo (Valenzuela, 2002: 49).

Valenzuela lo relaciona con la idea de lo abyecto de Julia Kristeva. Dice Kristeva que “lo abyecto nos confronta con esos estados frágiles en donde el hombre erra en los territorios de lo animal”. Lo define además como “el objeto de la represión primaria” (Kristeva, 2006: 21). Es un paso necesario e inicial en la formación del sujeto, una precondition del narcisismo, que precede al mimetismo formativo del sujeto. También lo describe como “la relación arcaica de no-separación con el continente materno” (Kristeva, 2006: 105). Valenzuela propone, a partir de estas ideas, una vuelta al estado de no-separación, una reunión con lo animal como modo de buscar una identidad diferente y reprimida para la mujer:

Esta forma de inmersión en lo abyecto a la que me refiero siguiendo los pasos de Kristeva para abordar el término parecería ser exclusivamente femenina, y tendría una relación directa con placentas, cordones umbilicales y demás triperíos sanguinolentos no slo expulsados de nuestro vientre a la hora del parto sino siempre presentes en nuestro imaginario. Se requiere valentía para poder enfrentarlos y decirlos y animalarnos a la hora de escapar las limitaciones y acceder a la identidad por la puerta trasera (Valenzuela, 2002: 49).

La subversión de la identidad normativa y del orden simbólico a través de la reunión del yo con lo otro presenta, pues, el punto clave del concepto de lo abyecto:

No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas (Kristeva, 2006: 11).

Entregarse a lo abyecto es un acto subversivo, un desafío al orden y una búsqueda de otra identidad.

Valenzuela concluye el ensayo afirmando que la escritura femenina debería explorar lo primario y lo fisiológico con el fin de investigar un territorio desconocido, oprimido y crucial para la mujer:

Parecería que hay más regiones pantanosas del lado no fálico del falo que del otro, mayor necesidad de entrar en contacto fisiológico con las mismas, quizá con el propósito de cartografiarlas mejor, hija mía, como le habría dicho el lobo a Caperucita y teniendo en cuenta que también el lobo es parte consustancial de nosotras mismas (Valenzuela, 2002: 50).

Sharon Magnarelli interpreta la propuesta de Valenzuela de entregarse a lo abyecto en un sentido más simple. Según esta estudiosa, describir lo abyecto es una forma de protesta de las mujeres contra las demandas de un estilo supuestamente bonito y adecuado para la mujer. La escritora que describe lo abyecto acepta la realidad en todas sus facetas, sin excluir lo feo y lo horrible, para así captarla y comprenderla mejor (Magnarelli, 1996: 71).

En el ensayo “Escribir el goce”, Valenzuela amplía las ideas sobre el lenguaje femenino del deseo. Lo relaciona con la duda y el cambio y le otorga el valor de desestabilizante de los sistemas. Protesta contra la idea de Lacan sobre el goce femenino:

¿Al fin y al cabo no dijo Lacan en su Seminario XX (otra gran marca del siglo ídem) que, designando como goce a la función fálica, la mujer accede a un goce *suplementario*?

[...] El goce de la mujer. Su deseo. Indefinidos. Indefinidos hasta no hace tantos años puesto que el hombre no podía entenderlo y la mujer no parecía tener acceso al lenguaje necesario para explicitarlo (Valenzuela, 2002: 52).

Se refiere al discurso psicoanalítico, pero también al lenguaje cotidiano, como incapaces de expresar el goce de la mujer. En el lenguaje cotidiano el goce tiene connotaciones de posesión —el gozo—: se goza de algo o de alguien. Es interesante evocar aquí la reflexión de Irigaray sobre la economía masculina como la economía de la apropiación. Según Irigaray, como hemos visto, la mujer tiene, al contrario, el impulso de desapropiarse. El ejemplo citado de Valenzuela concuerda con la visión de Irigaray sobre la lógica del pensamiento masculino.

De todos modos la mujer y su deseo estaban, dice Valenzuela, fuera del lenguaje, pero las circunstancias han cambiado significativamente. La autora celebra el hecho de que haya aumentado el número de escritoras que intentan escribir el deseo, hacerse visibles, revalorizar el lenguaje heredado:

Habiendo tomado posesión de su propio lenguaje, mejor dicho habiéndose posicionado dentro del lenguaje, habiendo relevado en parte los propios mapas y amojonado su territorio lingüístico, la mujer pudo expresar su deseo y emprender con pasión la travesía hacia el conocimiento (Valenzuela, 2002: 53-54).

Tomar posesión del lenguaje, hablar el lenguaje femenino, por lo tanto, significa ocupar otro lugar dentro del lenguaje existente, no crear un lenguaje completamente nuevo y diferente.

La escritura femenina vista como escritura del cuerpo y del deseo tiene su valor en la transgresión del orden establecido:

La sensualidad y la escritura, una y la misma cosa porque así, dirán muchos, es de difusa la sexualidad femenina o quizá porque así es la percepción de la transgresión en el mejor sentido del término, en el sentido de empujar los límites, borrar los límites hasta percibir con un estremecimiento que el cuerpo que escribe y el cuerpo de la escritura se van consustanciando (Valenzuela, 2002: 55).

La alusión al carácter difuso de la sexualidad femenina nos lleva otra vez a las teorías de las feministas francesas. Esa diferencia sexual se relaciona con la capacidad de borrar los límites establecidos y ofrecer posibilidades de una nueva identidad personal o de una nueva literatura, en el caso de Valenzuela.

Concluye el ensayo con la propuesta de una identidad compleja para la mujer moderna que debería aceptarse tanto en su calidad racional como sensual. Es decir, en términos lacanianos, la mujer debe aprovecharse de su imaginario reprimido, pero también participar en el orden simbólico:

La mujer aristotélica, racional, apolínea o mejor dicho palasateneica, se funde con la mujer la/caniana, dionisiaca, platónica, la misma que desde la caverna del goce adquiere conocimiento del reino de las sombras. Con todas las palabras (Valenzuela, 2002: 56).

III. COMPROMISO POLÍTICO

En el ensayo “Pequeño manifiesto”, Valenzuela describe sus opiniones y dudas sobre el compromiso político en la literatura. Constata que “el ser humano es un animal político” (Valenzuela, 2002: 78). Sin embargo, el interés político natural se manifiesta como una relación conflictiva en el escritor: el escritor está en una lucha perpetua entre su ser literario y su ser político. La idea del “mensaje” literario, es decir, de la obra de tesis, le parece anticuada; sin embargo, el deseo de protestar, de luchar, de testimoniar la sociedad y sus injusticias, para ella siguen vigentes. Por eso, lo que ella propone es un concepto del escritor como testigo, siempre en alerta para observar las injusticias que ocurren a su lado, sin olvidar su propia subjetividad y su mundo interno. Es decir, el testigo de dos mundos, del suyo propio y del mundo que lo rodea:

Ni crudo realismo, ni difuso surrealismo, más bien una combinatoria de ambos con añadiduras personales varias para pintar esta realidad en la cual quienes se creen dueños de la verdad o quienes instauran los dogmas pretenden manipularnos a su antojo (Valenzuela, 2002: 78).

Lo que el escritor debería intentar es reconocer “los hilos invisibles” del poder, desenmascarar la tecnología de la dominación, deconstruir el sistema. Ella considera que cada acto de escritura es a la vez un acto de lectura de la realidad, y en esta lectura lo más importante es no dejarse engañar y leer sin prejuicios y con más atención. La lucha literaria contra el poder debe llevarse incluso en las épocas de menos censura externa, porque “las trampas de la dominación están siempre armadas” (Valenzuela, 2002: 83).

Valenzuela quiere deconstruir la lógica detrás de las relaciones de poder:

En lo personal me interesa deconstruir el discurso del poder, ver a través de él, develar lo que nos está diciendo en realidad mientras expresa aparentemente todo lo contrario. Como quien desbarata un mecanismo o desarma el juguete para ver cómo funciona, es posible descubrir en el juego de connotaciones y asociaciones una posible verdad que se cuele contra todas las intenciones del emisor y delata sus falacias (Valenzuela, 2002: 84).

En esta tarea, el escritor debe tratar de no tener ideas preconcebidas, de no escribir directamente sobre el tema, aunque eso no signifique que pierda el contacto con el tema (Valenzuela, 2002: 79). De este modo, la autora trata de reconciliar lo literario y lo político. Para ella la dicotomía que los separa en dos conceptos irreconciliables es falsa, y más, es el producto de los estados autoritarios. Considera que la idea del compromiso se ha desinstitucionalizado, es decir, ya no pertenece exclusivamente a los partidos políticos, sino que se trata de “una apuesta personal donde no caben posiciones dogmáticas” (Valenzuela, 2002: 81).

El compromiso político en la literatura requiere un valor y fuerza personales para superar tanto las barreras de censura externa como las de la autocensura. La autocensura está relacionada con otro aspecto de la literatura de compromiso político: la memoria. La memoria de las injusticias es penosa, y eso significa que muchos la rechazan instintivamente. En una entrevista con Sharon Magnarelli, que tiene como tema, precisamente, las diferentes formas que asume la censura, expresa la misma idea: sostiene que hay una forma de censura que se olvida frecuentemente: la censura que ejerce el lector sin darse cuenta. Según ella, el lector muchas veces rechaza un texto literario para no enfrentarse con el dolor de la realidad circundante (Magnarelli, 1988: 204). Sin embargo, Valenzuela constata que hay escritores y escritoras que consideran como su deber personal no olvidar las atrocidades del pasado:

Nunca podemos permitirnos la cómoda tierra firme de la seguridad a ultranza donde se regodean aquellos que han matado a su otro animal, ya sea el político o el literario. Aquellos que se autodenominan respectivamente literarios o políticos, y no son lo que somos nosotras: el escenario de una lucha que muchas veces nos desgarran (Valenzuela, 2002: 80).

En esto, los escritores se sirven a veces de lo grotesco y del humor negro para superar la incomodidad de escribir sobre temas tan difíciles y dolorosos. De hecho, el humor negro, lo grotesco y lo lúdico son las características más importantes de la poética narrativa de Valenzuela.

Valenzuela afirma que la lucha por los derechos de la mujer está relacionada con la lucha por los derechos de todos los seres humanos, países y pueblos. Todos ellos se oponen a “un sistema vertical del mando” (Valenzuela, 2002: 83). Es una batalla que no se acaba nunca, y que en algunos momentos puede parecer banal, pero que no lo es. Un ejemplo de

ello es la lucha feminista por cambiar las convenciones semánticas del lenguaje, que, según Valenzuela, tiene una importancia mucho más grande de lo que parece a primera vista, puesto que forma parte de una lucha más general contra “formas verbales de la opresión” (Valenzuela, 2002: 83). Es decir, forma parte de un intento más general de deconstruir el discurso del poder.

En el ensayo “Lo que no puede ser dicho”, Valenzuela se refiere a las dificultades específicas que tiene la mujer escritora en Argentina, sobre todo en los casos en que, como ella, intenta describir la época de la dictadura militar que abarca los años de 1976 hasta 1983. Los editores y los críticos en Argentina desaprueban la narrativa sobre la dictadura, a veces argumentando una saturación de ese tema, o el oportunismo de los autores que lo tratan, lo que le parece a Valenzuela no solo una excusa, sino una consecuencia de la trampa que se había creado desde la dictadura. Durante los años de la dictadura, el régimen rechazaba como falsa toda crítica que le dirigían desde el extranjero. Valenzuela sospecha que hay algo de esta creencia en quienes rechazan los intentos de fijar esa época en la memoria literaria (Valenzuela, 2002: 85-86).

Destaca que son las mujeres, escritoras o no, las que, a pesar de todo, todavía denuncian las atrocidades del régimen. Cita el ejemplo de las Madres de la Plaza de Mayo, que acusan las falacias de la dictadura militar. Este es uno de los ejemplos favoritos de Valenzuela cuando quiere explicar su visión de la escritura femenina. Se trata de la organización más importante de derechos humanos que se formó durante la última dictadura militar argentina. Fue fundada en abril de 1977 por catorce madres que buscaban a sus hijos desaparecidos. El número de las madres involucradas en la organización creció rápidamente. Esas mujeres se reunían en la Plaza de Mayo, frente al edificio del gobierno, con pañuelos blancos en la cabeza hechos de pañales de bebés, los que representaban simbólicamente la maternidad como motor de su lucha por la justicia. Se trataba de mujeres de varias clases sociales, típicamente amas de casa. Todo ello es muy importante para entender la peculiaridad de esta organización dentro del panorama político de la Argentina de entonces:

Eligieron también reclamar por sus hijos desde su rol de madres (alejando a los “padres”, a otros familiares varones y a jóvenes en general de una exposición considerada más vulnerable que la propia) intentando apelar a unos de los valores —la familia— que la dictadura decía defender, así como al imaginario sacralizado en la cultura argentina sobre la *madre* y la maternidad (Universidad de Rosario, 2006: 258).

Las Madres actuaban, por lo tanto, con plena conciencia del valor que se les atribuía en la ideología dominante, revelando la contradicción interna de un sistema político que, a pesar de valorizar la familia y los papeles tradicionales de las mujeres, destruía las familias y separaba a las madres de los hijos. En cierto modo, su táctica era utilizar el arma del propio régimen en contra de él:

Apelaban a la concepción corriente sobre los roles de género, según la cual era responsabilidad de los hombres proteger a las mujeres, y sobre todo a las madres. Si los hombres no podían cumplir con esta tarea, entonces su honor quedaba en entredicho (Potthast, 2010: 324).

Valenzuela considera que las Madres, tantas veces acusadas de locas, son un modelo para todas las mujeres, y especialmente para las escritoras. En consecuencia, podemos concluir que su poética literaria es inseparable del activismo político.

La autora afirma que cree en el poder curativo de la literatura. Entiende la escritura sobre los horrores ocurridos como un intento de comprender mejor lo que había pasado y de este modo ayudar a la psiquis social. Si de sus otros ensayos podemos deducir que la literatura femenina es la literatura de lo imaginario, entonces lo que aquí propone es poner las fuerzas de lo imaginario y de lo específicamente femenino en función del compromiso político y ético. Dice que algunas escritoras argentinas “se han lanzado a la tarea de enfrentar el peligro de escribir desde lo imaginario con la intención de captar el símbolo” (Valenzuela, 2002: 87). La escritura femenina, en la visión de Valenzuela, y a diferencia de las propuestas de la escuela feminista francesa, no se acaba en lo imaginario, sino que tiene como fin “captar el símbolo”, entender y reconstituir el orden simbólico-cultural, en vez de simplemente cuestionarlo o destruirlo:

En nuestro país (éste) que suele tratar de borrar la memoria de un pasado reciente de profundo dolor, algunas escritoras vamos tejiendo (con textos, como corresponde) una red de recuerdos hecha de metáforas que nos ayuda a iluminar las zonas más oscuras de nuestra historia, hurgando muy feminamente dentro de lo que se sabe para tratar de llegar al núcleo del no-saber, de aquello que pretende quedar negado (Valenzuela, 2002: 90-91).

Las escritoras pues utilizan sus poderes específicamente femeninos para adquirir conocimientos vedados, esta vez de orden político. El imaginario femenino y las metáforas

sirven como medios de lucha para llegar a un saber que la represión mantiene oculto; la escritura así concebida debería llevar al escritor a un conocimiento que supera su intención consciente.

Valenzuela afirma que la escritura de ficción es más desconcertante para el lector que la literatura meramente testimonial o periodística. El personaje literario, como representa un tipo y no a un hombre concreto o histórico, hace que el lector se identifique más fácilmente con él, y por eso es más probable que le provoque un sentido de culpa. Así se podría explicar el rechazo generalizado de la literatura que trata temas políticos (Valenzuela, 2002: 87-88).

Valenzuela intenta explicar las razones de la fuerte y generalizada resistencia contra la escritura política escrita por mujeres a través de dos hipótesis: la primera es la defensa de lo que el hombre asume como lo único que todavía le pertenece exclusivamente: el poder y la política. La segunda es una mayor capacidad de la mujer de destruir los maniqueísmos que regulan los discursos oficiales, algo que resulta desconcertante para el lector, puesto que ofrece una mayor complejidad ética, en la cual ya no hay héroes y nadie está a salvo de la duda y de la responsabilidad. Hay una razón más por la que la escritura política de las mujeres le parece más subversiva: aunque también hay hombres que destruyen maniqueísmos en la escritura y tienen un estilo ambiguo que Valenzuela asocia típicamente con la mujer, cuando una mujer escribe de esta manera desconcertante, el efecto es mayor por el mero hecho de que el estereotipo ancestral les confiere a las mujeres la misión de tranquilizar (Valenzuela, 2002: 92).

Las mujeres escritoras tienen un privilegio que es la consecuencia directa de la opresión que sufrieron o todavía sufren. Valenzuela afirma que “para profundizar en las corrientes borrascosas del alma humana [...] las mujeres estamos mejor posicionadas que los hombres” (Valenzuela, 2002: 92). Esto se puede explicar por el hecho de que las mujeres vivían “en los arrabales del lenguaje, en sus rincones más anegadizos y resbalosos” (Valenzuela, 2002: 92). Afirma, pues, de este modo, que la mujer posee un contacto más íntimo con el subconsciente y lo oprimido del lenguaje, por lo cual le parece más fácil utilizar el lenguaje como medio para acceder a lo subconsciente y a lo oprimido de la sociedad:

Las escritoras debemos estar particularmente atentas a nuestra posición marginal en las tierras baldías del lenguaje. Gracias a ella conocemos bien el

reverso de las palabras, su maloliente trasero, y reconocemos el poder generativo de su secreta entrepierna (Valenzuela, 2002: 93).

En el ensayo que lleva el título del concepto clave de su poética narrativa y feminista, “Escribir con el cuerpo”, Valenzuela describe el origen del concepto, la experiencia que la llevó a pensar en esta escritura corporal. El concepto, en la teoría de la autora, difiere de las ideas de las feministas francesas sobre la escritura femenina, puesto que tiene más implicaciones políticas.

La experiencia evocada por la autora tiene que ver, muy significativamente, con la sensación del peligro existencial durante la época del régimen militar. La sensación de escribir con el cuerpo se asocia, pues, directamente con el miedo provocado en el sujeto por las circunstancias políticas. El concepto en sí es fundamentalmente político. En la entrevista con Magnarelli, Valenzuela afirma que el lenguaje es siempre político, todo lo que un escritor escribe tiene un matiz, si no político, entonces ideológico (Magnarelli, 1986: 207).

Tampoco se trata solo de la política feminista, sino también de lucha contra el terror de Estado, y muy específicamente, contra el régimen militar argentino de la época. En su obra narrativa, Valenzuela conseguirá reunir los dos compromisos, el feminismo y la denuncia del régimen, narrando el terror desde el punto de vista de las mujeres torturadas.

La experiencia decisiva de la escritora ocurrió mientras ella caminaba hacia su casa, en el año 1977, volviendo de la embajada de México en Buenos Aires, donde había hablado con los asilados. Valenzuela sentía miedo de los parapoliciales que podrían estar siguiéndola. Era época de muchos secuestros. Lo raro ocurrió cuando empezó a sentir a la vez una cierta vitalidad intensa e incluso una suerte de felicidad inexplicable. La explicación la encontró muchos años después: “Me siento —en ese momento me sentí— feliz porque estaba escribiendo con el cuerpo” (Valenzuela, 2002: 106).

Se trata por lo tanto de una propuesta que rebasa los límites de lo estrictamente literario, y que pretende ser un compromiso vital, aparte de político: “El escribir con el cuerpo se vincula con la esencia más profunda de lo que es el escribir: la razón del ser de la escritora casi tanto o más que la razón de ser de la escritura” (Valenzuela, 2002: 120). También se puede decir que lo literario, en la visión de Valenzuela, excede la escritura de libros. La autora afirma que existe una relación íntima entre el acto de la escritura y los

actos vitales, pero no da una definición clara y precisa de lo que entiende por escritura corporal, incluso llega a decir que es casi imposible formularla:

Al escribir con el cuerpo, también se trabaja con palabras. A veces formuladas mentalmente, otras apenas sugeridas. Pero no se trata ni remotamente de tan mentado lenguaje corporal, se trata de otra cosa. Es un estar comprometida de lleno en un acto que es en esencia un acto literario (Valenzuela, 2002: 106).

La autora afirma que escribió así su primer libro de cuentos, *Aquí pasan cosas raras*, que es un libro sobre la violencia del Estado. Lo escribió en público, sentada en las terrazas de los cafés, escuchando y observando a su alrededor el terror y la violencia crecientes: “Al escribir en público estaba consciente de poner el cuerpo en juego, sentía que mi cuerpo estaba involucrado directamente en la escritura y sabía lo que eso me podía acarrear” (Valenzuela, 2002: 115). Otra vez pone el acento en la experiencia vital, la exposición al peligro existencial y el miedo que esa situación provoca como factores determinantes de la escritura del cuerpo: “El verdadero acto de escribir con el cuerpo implica involucrarse plenamente en la escena [...]” (Valenzuela, 2002: 116).

También define en este ensayo la literatura política, a la cual quiere dar un sentido más profundo: “Es un intento de desatar hasta el más imperceptible, el más diminuto de los nudos con los cuales se estaba tejiendo a nuestro alrededor una red de dominación” (Valenzuela, 2002: 115). De este modo, define la literatura política como un trabajo de deconstrucción de los mecanismos de poder más sutiles y más imperceptibles. El fin concreto de la literatura política es conservar la memoria y así impedir que la historia se repita.

En cuanto al estilo de esta escritura, menciona la importancia de las metáforas, que, según ella, son una expresión de la libertad del cuerpo. Identifica el uso de las metáforas con el acceso al orden de lo simbólico. Nos parece importante, y muy de acuerdo con la poética de compromiso vital y político de la escritora, que el camino desde el cuerpo lleva, para ella, a la cultura y a la sociedad. Su feminismo es, gracias a ello, más político que metafísico. Sin embargo, la escritora también afirma que escribir con el cuerpo ayuda “a comprendernos más allá del plano intelectual” (Valenzuela, 2002: 122). Esa afirmación podría parecer, a primera vista, una rebelión contra lo intelectual en nombre de lo subconsciente o lo imaginario, pero la posición de la escritora es mucho más compleja, y

como siempre, apunta a una cierta reconciliación entre lo imaginario y lo simbólico. Se explica con respecto a esto más claramente en la entrevista con Gwendolyn Díaz:

Es más bien un trabajo conjunto de cabeza y lo otro, aquello que nos impulsa a movernos, a bailar y respirar y exhalar, es decir por lo tanto acarrea a la cabeza y con ella al raciocinio a explorar caminos impensados que suelen asustarnos. Escribir con el cuerpo quiere decir —en parte, porque estas cosas nunca son tan específicas— no salir huyendo de aquellos impulsos que minan al raciocinio puro y lo tuercen y lo contaminan (Valenzuela, 1996: 29).

Escribir con el cuerpo es un concepto inclusivo en vez de exclusivo, que propone utilizar las facultades tanto de la mente como del cuerpo (entendido este como impulso vital) reunidos ambos en el trabajo de la escritura. Valenzuela de ningún modo quiere proponer entregarse al ejercicio de un pre-lenguaje místico como quería Hélène Cixous. También destaca, en la misma entrevista, que la mente siempre fue privilegiada sobre el cuerpo, y, por eso, ella aspira a una unión en vez de a una escisión entre los dos. El discurso se libera, explica Valenzuela, a través de la integración del *logos* y del *eros*. Tradicionalmente, sin embargo, el *logos* dominaba el proceso de escritura (Valenzuela, 1996: 41). Se puede deducir de estas declaraciones de la autora que el concepto de “escribir con el cuerpo” simplemente acentúa el factor reprimido en la producción literaria tradicional, en vez de indicar, como podría parecer a primera vista, una literatura más erótica que intelectual, o basada más en el subconsciente que en el consciente. La autora rechaza, por esa misma razón, la idea de la escritura automática de los surrealistas, privada del *logos*. Lo que ella pretende es anular “la censura interior, freudiana” y expresar “todo el ser, en su aspecto más oscuro, desordenado, aterrador, visceral” (Valenzuela, 1996: 41).

Un lenguaje concebido así abre posibilidades cognoscitivas imprevistas para la escritora:

Más nos vale honrarlo, el lenguaje, permitir que hable más allá de nuestras propias palabras y de nuestras intenciones. Alcanzaremos así —si tenemos mucha suerte— la orilla del oscuro deseo, el borde del Secreto. Para lograrlo debemos avanzar con valentía y enfrentar el desafío de permitirle a las palabras soltarse de estrechas ataduras pero nunca en exceso, no hasta hacerse locas e incoherentes y perder su función significadora y olvidar su semitransparencia tras la cual —nos lo recuerda Baudrillard— siempre se trasluce el mal (Valenzuela, 1999: 70).

Otras características estilísticas de las que habla Valenzuela son el humor negro, lo absurdo y lo grotesco. Estos recursos estilísticos tienen una doble función. Primero, ayudan a la escritora a superar la censura, tanto ajena como propia. Segundo, ayudan a evitar el dogmatismo y el mensaje en el sentido de tesis estrictamente política: “Dicen que la literatura femenina está hecha de preguntas. Digo que la literatura femenina, por ende, es mucho más realista que la otra” (Valenzuela, 2002: 118). También menciona las máscaras como tema recurrente de su literatura y como otra expresión de la escritura con el cuerpo.

En el ensayo “Los payasos sagrados” la autora encuentra un modelo literario en las prácticas rituales de ciertos indígenas, que implementan la risa, la irreverencia y las obscenidades de todo tipo en su invocación de lo sagrado. Valenzuela quiere ver la literatura como “una función del payaso sagrado” (Valenzuela, 2002: 148). Se refiere a la literatura que pretende ser iconoclasta y romper las convenciones a través de la risa: “Los payasos tienen por función principal con todas sus atrocidades, sus bromas por demás procaces y abyecciones varias, desacralizar lo sagrado volviéndolo aún más sacro” (Valenzuela, 2002: 148). La literatura iconoclasta se define así de una manera paradójica. Lo sagrado se destruye y reconstruye a la vez. Los payasos también simbolizan para la autora el humor y lo grotesco y garantizan el acceso a lo secreto y a lo horroroso de la vida. Son los únicos que han conseguido conocerse a sí mismos porque han aceptado sus propias contradicciones. Por su acceso privilegiado al conocimiento llegan a ser peligrosos y a representar una amenaza. Valenzuela afirma que, desde el punto de vista occidental, el pensamiento de esos payasos es más literario que práctico. Cuando habla de las características principales de la visión de mundo de los payasos sagrados parece que Valenzuela habla de su propio estilo: “La paradoja, la ambigüedad, la metáfora, la irreverencia, el absurdo, el destino, todos tienen un lugar preponderante en su cosmogonía” (Valenzuela, 2002: 151). Sobre todo, Valenzuela destaca el valor de la risa. Con la risa se supera el miedo y la autocensura, y el escritor se atreve a escribir sobre los horrores y sufrimientos, que acaso, de otro modo, le parecerían insoportables.

Las tribus de los payasos sagrados ven el mundo como no-dualista; así es que el mal complementa al bien, la realidad y lo otro son interdependientes, y lo profano resalta y destaca lo sagrado en vez de contradecirlo. Esa postura vital está cercana a las reflexiones de Cixous sobre la rebelión contra el pensamiento binario machista que se estructura alrededor de las parejas de conceptos opuestos irreconciliables. La literatura femenina ofrece una alternativa a este tipo de estructuración del discurso y por lo tanto no es de

sorprender que el sistema de creencias míticas de los payasos sagrados, alejado de la ideología logocéntrica de Occidente, ofrezca un nuevo modelo discursivo para Valenzuela.

Otro rasgo importante de los payasos es que destruyen los conceptos éticos preestablecidos, es decir, a su modo, replantean problemas éticos en busca de la denuncia y la subversión del poder. El payaso es un irreverente que se sirve de la risa, del impudor, de lo atroz y de lo escatológico para enseñar a ver la otra cara de la realidad.

Valenzuela cuenta que también hay mujeres payasas, que se dedican a la recreación en vez de a la procreación; tienen características a la vez femeninas y masculinas y son peligrosas y temidas en su tribu. Llega de este modo, una vez más, a la cuestión de la mujer en la literatura, y compara su actividad con la actividad literaria.

En el ensayo “Qué es escribir. Apuntes” describe el acto de escribir como doble juego entre el olvido y la memoria. La memoria en la escritura es valiosa a dos niveles: histórico y psicológico. A nivel histórico, hay que guardar la memoria de las injusticias. A nivel psicológico, hay que tratar de fijar en la memoria lo que está relegado al subconsciente gracias al miedo o a la necesidad de supervivencia. Por otro lado, interpreta el olvido como una suerte de abandono artístico, una distracción que permite a la mente vaciarse de conocimientos acumulados para abrir lugar para otros nuevos. Este conocimiento representa una especie de no-saber, es decir, de destrucción de saberes ya obtenidos, de des-aprendizaje. De este modo, la escritura introduce la duda como un factor de enorme importancia tanto para el escritor como para el lector. El olvido ayuda a la escritora a enfrentarse con el horror desde cerca, a mirarlo cara a cara, aunque sin una posible catarsis: “Si una toca lo sagrado —si con mucha suerte lo logra— es porque ha llegado hasta allí con una actitud desinteresada” (Valenzuela, 2002: 173). Valenzuela también afirma que la escritora tiene que profanarse para llegar a lo sagrado. Esa actitud paradójica encaja en la modalidad poética que representan los payasos sagrados.

Sostiene además que la narrativa no es utilitaria, al contrario. Esta afirmación se contradice, en cierto modo, con la idea de la literatura como enseñanza presentada en el ensayo “Payasos sagrados” y con la creencia en el poder curativo de la literatura que expresa en “Lo que no debe ser dicho”. También está en contradicción con su insistencia en la literatura como instrumento para fijar la memoria colectiva, para que los horrores del pasado no se repitan. Parece que Valenzuela quiere encontrar un balance sutil entre la utilidad de la literatura por un lado y el concepto de la obra abierta por el otro. La narrativa debe ser abierta en el sentido de que en vez de formular respuestas tiene que hacer

preguntas que lleven a otras preguntas en un proceso perpetuo. La narrativa, así concebida, idealmente mantendría su poder subversivo respecto a los mecanismos del poder político sin tener que ofrecer un modelo alternativo al sistema vigente.

En el ensayo final de la recopilación *Peligrosas palabras*, titulado simplemente, “Conclusión”, y escrito en tono optimista, Valenzuela ofrece su visión del futuro de la mujer. Ella encuentra un valor simbólico en la entrada del nuevo milenio: se acaba la primacía del número uno y empieza la época de la dualidad. El número uno es el símbolo de la ideología falocrática: “Por fin han concluido mil años de tener al número uno como erguido obelisco recordatorio del monoteísmo, del dogma, del unívoco” (Valenzuela, 2002: 191). Lo dual es, al contrario, un símbolo de la aceptación del otro, de la dialéctica inclusiva, y en general, de los valores que se asocian con lo femenino. Otro símbolo que tiene que ver con el tercer milenio es la multiplicidad del cero, el cual ella asocia con el círculo: “El círculo es una expansión a partir de un centro. Quienes saben, dicen que la energía femenina así circula: concéntrica y centrífuga como las ondas en el agua al caer una piedra” (Valenzuela, 2002: 192).

Pone el ejemplo de las Madres de la Plaza de Mayo que han organizado sus manifestaciones en forma de círculo. Esta y otras organizaciones de protesta argentinas se expresan, según ella, con un lenguaje esencialmente femenino, constituido por los círculos, los silencios, los vacíos y el color blanco. En una de las marchas anuales de las Madres, se sumaron muchas jóvenes con máscaras blancas y neutras, en referencia a las desapariciones durante el régimen militar. Esta es, según Valenzuela, una manera de expresión típicamente femenina, porque, sin ser directa, consigue hablar sobre lo peligroso y lo prohibido (Valenzuela, 2002: 196).

Las máscaras son, como ya hemos visto en otros ensayos, una metáfora clave de la teoría feminista de Valenzuela y de su poética narrativa. Afirma en este ensayo que las máscaras conciernen a toda la humanidad, puesto que no hay civilización que no las haya usado en algún momento. Cita la opinión de ciertos antropólogos que afirman que las máscaras globalmente fueron creadas por las mujeres con el fin de entretener y aleccionar, pero luego fueron robadas por los hombres para utilizarlas como instrumentos de poder. En lo que se refiere a la mujer actual, la máscara tiene un doble significado. Ella debe reapropiarse de las máscaras, pero también rechazar las que le han sido impuestas desde fuera y en contra de su libre voluntad (Valenzuela, 2002: 198).

Valenzuela amplía el tema de las máscaras en el ensayo “IncurSIONES antropológicas”. Relata otra vez cómo las mujeres, “en los diversos tiempos míticos de diversas culturas mal llamadas primitivas” (Valenzuela, 1999: 74), fabricaron las primeras máscaras, y cómo los hombres guerreros se apropiaron de ellas para fines destructivos. Las dueñas de las máscaras, las mujeres de las tribus ancestrales, también eran dueñas del Secreto, en el sentido de las verdades mitológicas. Desde que el secreto pasó a manos de los hombres ellos tratan de conservarlo con la violencia y con el miedo. Encuentra en las máscaras la metáfora perfecta para su visión de literatura de mujeres: “Como mujer, como escritora, me interesa la reapropiación de las máscaras del Secreto que nos fueron arrebatadas en el *illo tempore* del mito” (Valenzuela, 1999: 80). Recuperar las máscaras para ella significa recuperar las verdades secretas del mito, del saber ancestral y sagrado que ella ve como un conjunto de narrativas perdidas durante el reinado de la ideología falocrática. Propone así el mito como una alternativa cognoscitiva para la mujer moderna, enfrentada con un *logos* vinculado fuertemente con la dominación machista.

Valenzuela cree que en la mujer reside —gracias a su contacto más íntimo con el Secreto, desarrollado durante siglos de opresión— la esperanza de un futuro mejor. Y no se trata solo de las mujeres, sino de la fuerza femenina en cada ser humano. Acentúa una vez más que el objetivo de la lucha femenina no consiste en ocupar las posiciones de poder de los hombres, sino cuestionarlas (Valenzuela, 2002: 200).

Añadiremos aquí unas observaciones de la autora respecto al mismo tema que aparecen en su entrevista con Gwendolyn Díaz. Valenzuela declara allí que su visión es acaso un poco utópica, pero que la mujer no aspira al poder tal y como lo hacen los hombres. Ella cree que hay en la estructura mental de los hombres una tendencia a querer el poder en sí, a adorar a los ídolos y a los héroes, a venerar. Sin embargo, cuando la mujer lucha contra los abusos del poder, no es porque quiera el poder para sí misma: su intención es destruirlo, mostrar que no hay una única verdad y ayudar a otros. Por otro lado, la mujer no tiene otra opción que luchar dentro de las estructuras del poder ya establecidas, a las cuales pertenece también el lenguaje del cual trata de apropiarse (Valenzuela, 1996: 30). Valenzuela incluso llega a decir que con el lenguaje del cuerpo una llega a perder el poder:

Y ahí es donde perdés el poder, no te importa, porque ahí la palabra no va a ser para dominar al otro tanto como para decir tu esencia, expresar tu deseo. Y ese decir tu deseo es muy difícil porque, como sabés, el deseo no

quiere ser dicho, entonces va a luchar, y esa es una manera de dominar al otro, que el otro diga su deseo (Valenzuela, 1996: 32).

Su postura respecto a la lucha por el poder es reminiscente de la postura de Luce Irigaray: la mujer no debería competir por el poder con los hombres. En el pensamiento teórico de Irigaray la competición por el poder acaba por perpetuar el sistema patriarcal, que habría que destruir en sus cimientos, mientras Valenzuela reconoce que la lucha contra el poder tiene que efectuarse en el contexto del sistema existente.

IV. CONCLUSIONES

La noción de “escribir con el cuerpo” en el discurso teórico de Luisa Valenzuela tiene mucho en común con la posición teórica de la escuela feminista francesa, pero también se aparta de ella en algunos puntos importantes. Sus ideas sobre el deseo de la mujer y la sexualidad parecen estar directamente inspiradas por el pensamiento de Cixous e Irigaray, pero Valenzuela difiere de ellas en lo que respecta al alcance y los objetivos de un lenguaje o escritura que exprese este deseo. Destacaremos primero las similitudes teóricas, para luego pasar a las posibles discrepancias.

Durante siglos, en Occidente, el deseo auténtico de la mujer fue objeto de la opresión falogocéntrica. Las feministas francesas han destacado que el deseo de la mujer está presentado en el discurso psicoanalítico como el espejo del deseo del hombre, y no refleja auténticamente las peculiaridades de la sexualidad femenina. Cixous ha acentuado además que el binarismo machista ha dominado el discurso filosófico y el pensamiento occidental en general mucho antes de la aparición del psicoanálisis. Valenzuela repite, a su modo, las mismas ideas, a veces utilizando las mismas expresiones. Se refiere frecuentemente a un “deseo oscuro”, es decir, relegado a las zonas del subconsciente por el *logos* masculino y su control sobre la mujer, que debería liberarse y, lo más importante, expresarse en una nueva escritura. En cuanto al pensamiento binario, Valenzuela hace alusión directa a la nocividad de tales operaciones discursivas, especialmente en su ensayo

sobre los payasos sagrados. Lo que ella ofrece como modelo alternativo del pensamiento es el mito.

Esto nos lleva al otro tema importante en la obra ensayística de Valenzuela: la escritura del cuerpo como alternativa cognoscitiva. Valenzuela destaca repetidamente que lo erótico es un acceso a un saber de otro tipo, oscuro, místico, sagrado, secreto e incluso a una especie de no-saber. La literatura del “regodeo en el asco” también tiene esta función. Es decir, Valenzuela presenta el cuerpo femenino como médium de acceso al más allá, tanto a través de la sexualidad y el deseo como a nivel puramente fisiológico, con el cual, supuestamente, la mujer tiene un vínculo más estrecho. Lo sagrado se ofrece como alternativa al pensamiento racional de Occidente. Es en este punto de su teoría donde más se acerca a un esencialismo místico.

Otro punto importante es el cuestionamiento de la idea de la identidad homogénea. Siguiendo a Kristeva y su idea de lo abyecto como un estado de no-separación, Valenzuela propone la inmersión en lo abyecto como manera de acceder a una nueva identidad más cercana a lo salvaje y a lo animal y más inclusiva en general. También parece que retoma las ideas de Cixous según las cuales la mujer está más abierta a aceptar lo otro y lo diferente, lo que está fuera del yo, y a deconstruir el sujeto con la ayuda del imaginario y del subconsciente.

Sin embargo, su concepto del supuesto lenguaje femenino, del lenguaje del deseo, parece mucho más sensible y menos metafísico que el que se propone en las reflexiones del feminismo francés. En la dialéctica de lo imaginario y lo simbólico el lenguaje femenino, tal como es concebido por Valenzuela, no ocupa exclusivamente uno u otro lugar, sino que sirve como una especie de puente, de intermediario entre los dos modos de expresión. Si tomamos lo imaginario como expresión del subconsciente y lo simbólico como expresión de la cultura y la ley, podemos notar que lo que Valenzuela pretende es trasladar el imaginario femenino al nivel simbólico, encontrar lugar para la particularidad femenina dentro del marco cultural en vez de destruir el sistema en sus bases como pretendían Irigaray e Cixous: “El postulado feminista de que la subjetividad se construye a través de la subversión al logos patriarcal se funde en su voz como un puente hacia lo Simbólico” (Medeiros-Lichem, 1986: 208).

Por lo tanto, la participación activa de la mujer en la sociedad y la participación de la escritura femenina en el cambio de los discursos oficiales parecen mucho más viables desde esta óptica. Se podría argumentar incluso que el cuerpo con el que se escribe tiene,

en la teoría de Valenzuela, un doble significado: el cuerpo físico, natural, y el cuerpo sociocultural. La diferencia sexual se define naturalmente, pero también culturalmente. La superación de la dicotomía naturaleza/cultura es coherente con su acusación del pensamiento binario. Sharon Magnarelli, en su análisis del concepto de “escribir con el cuerpo”, destaca que el cuerpo al que se refiere Valenzuela no es simplemente un cuerpo biológico, sino que se trata también de un “constructo histórico, sociopolítico y discursivo” (Magnarelli, 1996: 59). En su interpretación, que se basa tanto en los ensayos de Valenzuela como en los ejemplos de su narrativa, el cuerpo escribe, pero también escriben en él.⁵³ En otras palabras, el cuerpo está mediatizado por la cultura y el lenguaje, por lo tanto “la experiencia, el conocimiento y la verdad (con *v* minúscula) a que accedemos a través del cuerpo, no son nunca tan unificados, fiables, universales, y estables como nos gustaría que fueran” (Magnarelli, 1996: 59). Según esta interpretación, el proceso de escribir con el cuerpo es dinámico y dialéctico. El cuerpo trata, en el proceso de escritura, de resemantizarse, de hablar su propio lenguaje, en la medida de lo posible. Magnarelli destaca que, por ello, la posición de Valenzuela se opone al esencialismo biológico.

Hay muchos ejemplos en sus ensayos que confirman la tesis de Magnarelli sobre la actitud anti-esencialista de Valenzuela. El cuerpo que Valenzuela presenta está marcado por las prohibiciones, los tabúes y las privaciones que tienen su origen en el ejercicio del poder patriarcal. No se trata simplemente de un cuerpo que está místicamente conectado con una libido de carácter diferente del masculino. Pero sí se trata de un cuerpo que, privado del acceso al *logos* —por circunstancias históricas—, ha mantenido un contacto más cercano con el imaginario subconsciente. Lo que este cuerpo ahora quiere —o más bien, lo que la mujer quiere, en su totalidad como mente y cuerpo— es acceder al *logos* para aportarle las verdades anteriormente prohibidas.

Hay que destacar también que cuando Valenzuela habla sobre la escritura del cuerpo se refiere en realidad a una conjunción de las fuerzas vitales y mentales, sin el predominio de unas u otras, y que el acento cae en el cuerpo simplemente porque este ha sido un elemento reprimido a lo largo de la historia, especialmente la historia de las mujeres.

Otra consecuencia de esta tesis de Magnarelli es la individualidad de cada cuerpo. Puesto que cada cuerpo está determinado por el contexto sociohistórico y por su propia experiencia, nunca se puede identificar con otro. En consecuencia, para ella, la tarea de

⁵³ El ejemplo extremo de los cuerpos en los que se escribe son mujeres torturadas.

escribir con el cuerpo es profundamente personal: “Al mismo tiempo, la noción de escribir con el cuerpo en Valenzuela subraya *la responsabilidad del individuo y su capacidad* para efectuar un cambio tanto dentro de sí mismo como en el mundo que lo rodea” (Magnarelli, 1996: 68). Es más, la noción de escribir con el cuerpo, según ella, indica la relación entre el discurso y el poder, que se establece a través del cuerpo-sujeto como productor del discurso. Escribir con el cuerpo, entendido en su individualidad, significa asumir la responsabilidad, comprometerse y cuestionar el poder que otros ejercen sobre el cuerpo y el sujeto. Magnarelli también relaciona las ideas posmodernas/posestructuralistas sobre el sujeto con la figura del cuerpo en la poética de Valenzuela:

La noción de cuerpo (mi cuerpo) de Valenzuela está estrechamente ligada a la noción posestructuralista/posmodernista de sujeto hablante (y yo añadiría el sujeto lector y el sujeto escritor). Hablar o escribir con el cuerpo parecería reconocer nuestras múltiples posiciones como sujeto en tanto oscilamos entre numerosas, y frecuentemente contradictorias, subjetividades (Magnarelli, 1996: 68).

En esta interpretación, “escribir con el cuerpo” significa precisamente asumir que la subjetividad es discursiva. El cuerpo viene a representar una posición inestable y dinámica de sujeto, lejos de cualquier esencialismo biológico.

Queremos destacar otro aspecto de su teoría del lenguaje femenino que también tiene, a su modo, significado político: a diferencia de Irigaray y Cixous, cuya percepción del lenguaje femenino como radicalmente antilógico, o prelógico, las lleva a insistir que ese lenguaje no puede ni debe pretender expresar ninguna idea coherente dentro del marco discursivo logocéntrico, Valenzuela rechaza la adscripción exclusiva del lenguaje femenino al subconsciente, e insiste en la tarea de resemantizar el lenguaje cotidiano, cambiando las connotaciones generalizadas a nivel cultural. Parece, por lo tanto, mucho más realista y menos radical en sus propósitos. Esta idea está de acuerdo con el postulado principal de la semiótica feminista:

Precisamente, uno de los puntos decisivos de la semiótica feminista es profundizar en el código cultural del signo, en el análisis de su huella ideológica, los valores, creencias, puntos de vista... que controla con las connotaciones del signo en la cultura. La semiótica feminista examina la mujer como un signo, considera que la mujer es un constructo cultural e intenta deconstruir este signo para poder distinguir la biología de la cultura y la experiencia de la ideología (Borràs Castanyer, 2000: 18).

Valenzuela busca una resignificación semántica del lenguaje que se adecue más a las necesidades femeninas dentro del marco de los sistemas simbólicos existentes.

Si tomamos en cuenta que la escritora no rechaza el orden simbólico en sí, que busca un lugar para la mujer dentro y no fuera de la cultura, no es de sorprender que formule también una poética del compromiso político a partir de lo femenino. Medeiros-Lichem denomina al discurso teórico de Valenzuela “poética femenina de resistencia” (Medeiros-Lichem, 2006: 200). Según ella, la preocupación explícita por las relaciones del poder y el intento de incluir a las mujeres en el orden simbólico representa una de las características claves de la poética de la autora. Destaca que Luisa Valenzuela y la generación de escritoras latinoamericanas de la que formó parte, “están conscientes de la necesidad de crear un *contrato simbólico* donde la subjetividad femenina logre poder en igualdad de condiciones con la palabra masculina” (Medeiros-Lichem, 2006: 207). También afirma que “es importante leer su feminismo como producto de la urgencia social y política, de la necesidad de nombrar la violencia y desenmascarar el poder” (Medeiros-Lichem, 2006: 208).

Aunque las feministas francesas también declararon su deseo de utilizar el lenguaje femenino como instrumento de lucha contra la opresión machista, en la teoría y la narrativa de Valenzuela este objetivo es mucho más explícito y concreto. Si Irigaray llegó a afirmar que el lenguaje femenino es incapaz, por su naturaleza, de expresar cualquier tesis, Valenzuela, para conservar su libertad artística, se cuida de no formular tesis ni mensajes. El lenguaje del deseo y de los cuerpos, sin embargo, se convierte en su narrativa, en la voz de los oprimidos. La autora cree en el poder curativo de la literatura, en la importancia de conservar la memoria de las injusticias para que no se repitan, pero sobre todo, en la importancia de enfrentar el horror cara a cara, para conocer el mundo y conocerse a sí mismo. Se trata también de deconstruir los mecanismos del poder desde la perspectiva del cuerpo, marginado y torturado, pero hablante y significante, capaz de hacerse oír después de siglos en silencio.

CAPÍTULO V

LA REESCRITURA DE LOS CUENTOS DE HADAS

I. OBSERVACIONES HISTÓRICAS Y TEÓRICAS

“Cuentos de Hades” forma parte del libro de relatos de Valenzuela titulado *Simetrías* (1993). La autora reúne bajo el nombre de “Cuentos de Hades” unos relatos intertextuales que retoman temas, motivos y personajes de los cuentos de hadas clásicos en un juego narrativo libre cuyo propósito consiste en subvertir los códigos socioculturales en los que se basan, especialmente respecto a los modelos de mujer que estos cuentos de hadas configuran.

La autora explica sus intenciones en el ensayo “Ventana de hadas”. Su motivación principal para reescribir los cuentos de hadas provino, según ella, de la insatisfacción con la interpretación simplista de sus mensajes y de su sentido. Valenzuela se opone especialmente a las interpretaciones psicoanalíticas de esos cuentos. Lo que ella considera problemático es el modelo de conducta social que proponen para las niñas:

Se supone que son historias ejemplares, “cautionary tales” como bien dicen los ingleses, destinadas a preparar a los niños y sobre todo a las niñas para su ingreso en el mundo adulto. ¿Y qué les enseñan a las niñas? Les enseñan a no apartarse del camino trillado, a no ser curiosas (cuando la curiosidad es la madre de todos los descubrimientos), a dejarse someter porque algún día vendrá el príncipe azul a rescatarlas, a esperar durante cien años el beso que despierta, en definitiva a ser sumisas y depender del otro, masculino por cierto (Valenzuela, 2002: 187-188).

Cuando comparó las versiones orales con las versiones escritas, principalmente por Charles Perrault, el “magno representante del patriarcado” (Valenzuela, 2002: 189), la autora concluyó que las versiones orales han sido distorsionadas y su mensaje cambiado en detrimento de la mujer. Por eso decidió buscar su significado oculto, que proporcionaría un modelo de la mujer más libre:

Emprendí la aventura de devolver los cuentos más clásicos de Perrault no a su tiempo pero sí a lo que pienso fue la intención original de las viejas narradoras orales. Ejemplos de libertad en lugar de llamados al sometimiento. A la colección resultante la llamé “Cuentos de Hades”. Poco ya tenían de hadas, las historias, y bastante de rebeldía contra infiernos caseros (Valenzuela, 2002: 190).

En el ensayo “Hoy cuento sobre cuentos” explica que en sus “Cuentos de Hades”, por primera y única vez, trasladó su pensamiento teórico a la narrativa. Las bases teóricas de su interés en los cuentos de hadas están en línea con la crítica feminista al discurso falocéntrico:

Estudí la vida de Charles Perrault —el primero en *escribir* los llamados cuentos de hadas— y desarrollé una teoría sobre la sistemática sujeción de la mujer por medio de esas historias en apariencia inocentes. Por suerte no me senté a escribir un mal ensayo, sino que dejé la supuesta teoría bullendo en la marmita hasta que por fin encaré, en calidad de relectura, la escritura de los cuentos de hadas como creo que debieron haber sido contados en un principio, con toda su carga subversiva (Valenzuela, 2002: 184).

Ya en 1974 la feminista radical Andrea Dworkin atacaba duramente a los cuentos de hadas por su función de modelo cultural y proclamaba que, en realidad, se trataba de cuentos de terror:

Fairy tales are the primary information of the culture. They delineate the roles, interactions, and values which are available to us. They are our childhood models, and their fearful, dreadful content terrorizes us into submission—if we do not become good, then evil will destroy us; if we do not achieve the happy ending, then we will drown in the chaos. As we grow up, we forget the terror—the wicked witches and their smothering malice. We remember romantic paradigms: the heroic prince kisses Sleeping Beauty; the heroic prince searches his kingdom to find Cinderella; the heroic prince marries Snow-white. But the terror remains as the substratum of male-female relation—the terror remains, and we do not ever recover from it or cease to be motivated by it. Grown men are terrified of the wicked witch, internalized in the deepest parts of memory. Women are no less terrified, for we know that not to be passive, innocent, and helpless is to be actively evil.

Terror, then, is our real theme (Dworkin, 1974: 34-35).⁵⁴

⁵⁴ “Los cuentos de hadas proporcionan la información primigenia sobre la cultura. Ellos delinean los papeles, las interacciones y los valores a los que tenemos acceso. Ellos son nuestros modelos de infancia, y su contenido horrible y espantoso nos aterroriza hasta la sumisión —si no nos volvemos buenos, entonces el mal nos destruirá; si no conseguimos el final feliz, acabaremos sumergidos en el caos. Mientras crecemos, olvidamos el terror —las brujas malvadas y su malicia sofocante—. Nos acordamos de paradigmas románticos: el príncipe heroico besa a la Bella Durmiente; el príncipe heroico busca por su reino para encontrar a Cenicienta; el príncipe heroico se casa con Blancanieves. Pero el terror permanece, y no nos recuperamos nunca de él ni dejamos de ser motivados por él. Los hombres adultos están aterrorizados por la bruja malvada, internalizada en la parte más profunda de su memoria. Las mujeres no estamos menos

Ya sean entendidos como cuentos de terror o como infiernos domésticos, lo cierto es que la crítica feminista ve los arquetipos románticos que celebran la belleza de las princesas y la espera del príncipe como construcciones nocivas de “la feminidad”, fundadas en la dominación patriarcal. Así es que los cuentos de hadas presentan a las mujeres como brujas y madrastras malvadas por un lado o las princesas inertes y buenas madres muertas por otro, sin mucho espacio en medio para personajes más complejos o moralmente más ambiguos.

Las ideas sociales sobre la mujer se presentan en los cuentos de hadas como observaciones neutras y objetivas, y sus procedimientos narrativos enmascaran la especificidad del punto de vista patriarcal. En su libro *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*, Bacchilega destaca el hecho de que los cuentos de hadas producen un efecto de naturalidad. Aunque la magia es parte constitutiva del género, los eventos mágicos no se reciben con sorpresa por parte del lector. Pero el efecto de naturalidad no se acaba con esto: la caracterización de los personajes y la motivación de sus acciones también aparentan una cierta universalidad natural que el lector no cuestiona y que se basa en convenciones socioculturales que el texto pretende ocultar:

Several mirroring or mimetic strategies—externalization, nature metaphors, the invisible external narrator, mirrors themselves—sustain the fairy tale’s wonder by unobtrusively easing us into recognizing correspondences between the natural world and the psycho-social human world (Bacchilega, 1997: 29).⁵⁵

Bacchilega trata de investigar cuáles son las estrategias narrativas que sustentan esas historias y construyen su significado ideológico. Ella destaca la utilización del narrador impersonal, que actúa como la supuesta voz objetiva e incuestionable, el portador de la verdad. De este modo la producción ideológica del sentido se hace menos visible. La

aterrorizadas, puesto que sabemos que no ser pasivas, inocentes e indefensas es ser activamente malvadas. Nuestro verdadero tema es el terror” [La traducción es mía].

⁵⁵ “Varias estrategias reflexivas y miméticas —la externalización, las metáforas de la naturaleza, el narrador externo e invisible, los espejos mismos— sostienen el milagro del cuento de hadas preparando el terreno discretamente para que reconozcamos las correspondencias entre el mundo natural y el mundo psicosocial humano” [La traducción es mía].

voz narrativa siempre presupone una visión ética y sociocultural determinada, aunque intenta parecer natural y universal:

Like the mirror, the narrator knows all, telling—or even better, showing—things as they are. But there is no pure mimesis in narration, only its illusion; language necessarily mediates “showing” through a “telling,” which cannot be innocent, because whether through a voice, or on the page, a narrator exists only in the first person (Bacchilega, 1997: 34).⁵⁶

El enfoque de Bacchilega, que analiza un corpus de revisiones posmodernistas de cuentos de hadas, está en concordancia con las teorías de Hutcheon sobre el posmodernismo. Según Linda Hutcheon, el recurso central del posmodernismo es la parodia. La representación paródica del pasado no es nostálgica sino crítica. Hutcheon debate la opinión divulgada de que la parodia posmodernista no tiene sino un sentido decorativo y superfluo. Según ella, el recurso de la parodia es muy eficaz para poner en primer plano la política de la representación: “I would want to argue that postmodernist parody is a value-problematizing, de-naturalizing form of acknowledging the history (and through irony, the politics) of representations” (Hutcheon, 2002: 90).⁵⁷ Según Hutcheon, la parodia posmodernista se opone a cualquier visión totalizadora del mundo y no trata de resolver las contradicciones que resultan de parodiar, con cierta distancia irónica, las formas representacionales que pertenecen al pasado. Aunque la parodia sea una estrategia textual muy significativa en el arte modernista, la diferencia principal reside en que, en el posmodernismo, el uso de la parodia, aunque pone en cuestión las convenciones representacionales, no sirve para destacar la autonomía artística: al contrario, sirve para demostrar el carácter necesariamente político e ideológico de cualquier producción de sentido.

⁵⁶ “Como el espejo, el narrador sabe todo, y dice —o incluso mejor, muestra— las cosas tal como son. Pero no hay una mimesis pura en la narración, es una ilusión; el lenguaje necesariamente mediatiza el ‘mostrar’ a través del ‘decir’, que nunca puede ser inocente, porque ya sea a través de la voz, o en la página escrita, el narrador existe solo en primera persona” [La traducción es mía].

⁵⁷ “Quiero argüir que la parodia posmoderna es una forma de plantear la historia (y a través de ironía, la política) de las representaciones de manera que problematiza sus valores y la desnaturaliza” [La traducción es mía].

La parodia, además, lleva a una interrogación sobre la legitimización cultural de ciertas representaciones en detrimento de otras; es decir, sirve como instrumento de la exploración de las relaciones de poder históricas y sociales que determinan sistemas discursivos dominantes. La interrogación sobre las convenciones, códigos, discursos y sistemas legitimadores desplaza la creencia romántica y modernista en la libertad y la autonomía de la expresión artística.

En su defensa de la parodia posmodernista, Hutcheon rechaza la definición simple tradicional de la parodia como imitación burladora. En su opinión, la parodia posmodernista tiene carácter didáctico, puesto que subvierte discursos dominantes del pasado y sitúa las formas artísticas en el contexto ideológico de su producción:

Parody has perhaps come to be a privileged mode of postmodern formal self-reflexivity because its paradoxical incorporation of the past into its very structures often points to these ideological contexts somewhat more obviously, more didactically, than other forms. Parody seems to offer a perspective on the present and the past which allows an artist to speak to a discourse from within it, but without being totally recuperated by it. Parody appears to have become, for this reason, the mode of what I have called the “ex-centric”, of those who are marginalized by a dominant ideology (Hutcheon, 1988: 35).⁵⁸

En el caso de las revisiones feministas de los cuentos de hadas, la parodia evidencia los procesos de la construcción de la imagen de la mujer, una imagen esencialista, que oculta las relaciones de poder existentes en el sistema patriarcal: “This association of woman with nature paradoxically produces the artifice of ‘femininity’, both as naturalizing make-up and as representations of womanly ‘essence’” (Bacchilega, 1997: 9).⁵⁹

⁵⁸ “La parodia ha llegado a ser, acaso, el modo privilegiado de la autorreflexividad posmoderna porque la incorporación paradójica del pasado en sus mismas estructuras frecuentemente señala estos contextos ideológicos de un modo más obvio, más didáctico, que otras formas. La parodia parece ofrecer una perspectiva sobre el presente y el pasado que deja al artista hablar del discurso desde adentro, pero sin ser completamente recuperado por él. Parece que la parodia ha llegado a ser, por esta razón, una modalidad de lo que yo llamé ‘excéntrico’, de los que son marginalizados por la ideología dominante” [La traducción es mía].

⁵⁹ “La asociación de la mujer con la naturaleza paradójicamente produce el artificio de la ‘feminidad’, tanto bajo la forma del maquillaje con efecto naturalizante como a través de las representaciones de la ‘esencia’ de las mujeres” [La traducción es mía].

Las reescrituras de Valenzuela se valen de la parodia, del humor, de los cambios de voces narrativas e incluso de cambios en la trama original para hacer más obvio el sustrato ideológico que sustenta al discurso falocéntrico de los cuentos de los hadas clásicos. Puesto que la autora explicita como meta de su crítica la tradición escrita de los cuentos de hadas, vamos a tratar de comparar las reescrituras feministas de Valenzuela con las de Charles Perrault y de los hermanos Grimm, los representantes más importantes de esa tradición. También trataremos de contrastar su punto de vista crítico e ideológico con las conclusiones que sobre los mismos temas saca Bruno Bettelheim, cuyo libro *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* presenta la aportación más importante de los estudios psicoanalíticos a la interpretación de los cuentos de hadas. Valenzuela, inspirada por las feministas de la escuela francesa, ya ha criticado en sus ensayos algunos conceptos psicoanalíticos sobre la naturaleza de la mujer, especialmente su supuesta e innata pasividad. Las interpretaciones de Bettelheim siempre sugieren que los cuentos de hadas proponen un modelo sano del desarrollo psíquico para los niños. Estos modelos, tanto en la visión psicoanalítica como en la tradición escrita clásica, se presentan siempre como naturales. Lo que Valenzuela intenta hacer es demostrar el artificio, deconstruir para encontrar las normas impuestas allí donde tienen o intentan tener la apariencia de la naturalidad.

1. Vladimir Propp

Vladimir Propp es autor de uno de los estudios más importantes sobre los cuentos folklóricos maravillosos, *Morfología del cuento (Морфология сказки)*, publicado en 1928. Como el mismo título dice, Propp basa su estudio en el análisis de la composición de los cuentos, en un intento de establecer modelos estructurales de los cuentos de manera esquemática y científica. Oponiéndose a la escuela histórico-geográfica de las investigaciones folklóricas y al análisis de los temas de los cuentos como unidades constitutivas, Propp establece un análisis basado en los elementos sintagmáticos más estables. Su corpus contiene cien cuentos maravillosos folklóricos rusos.

Propp parte de la suposición, que justifica con muchos ejemplos, de que varios personajes en los cuentos realizan una misma acción, en circunstancias diferentes, y con diferente significado para el argumento del cuento, pero con el mismo valor para el desarrollo de la trama. Los nombres y las características circunstanciales de los personajes pueden variar entonces sin que eso influya en los rasgos básicos del cuento. Por lo tanto, los personajes y los temas de los cuentos no tienen tanta importancia como la estructura y la trama: “En el estudio del cuento lo único importante es la cuestión de saber qué hacen los personajes; quién hace algo y cómo lo hace son cuestiones que solo se plantean accesoriamente” (Propp, 1985: 32).

Propp llama a las acciones típicas, que se repiten en varios cuentos, “funciones”, y considera que son partes constitutivas fundamentales de los cuentos. Las funciones son independientes de los argumentos de los cuentos: “Por función entendemos la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la intriga” (Propp, 1985: 33). El número de las funciones es limitado y su sucesión es siempre idéntica. Eso no significa que cada cuento contenga cada una de las funciones. Propp sostiene, además, que todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo estructural. Existen, según él, treinta y una funciones. Las funciones pueden aparecer aisladas, en parejas o en grupos. Las designa con sustantivos que denotan acción: fechoría, carencia, partida, combate, etc.

Por otro lado, en su análisis de las motivaciones de los personajes en los cuentos folklóricos las demuestra como los elementos más inestables:

La voluntad de los personajes, sus intenciones, no pueden considerarse signos con gran consistencia cuando se trata de definir a los personajes. Lo importante no es lo que ellos quieren hacer, ni tampoco los sentimientos que les animan, sino sus actos en tanto que tales, desde el punto de vista de su significación para el héroe y para el desarrollo de la intriga (Propp, 1985: 93).

Las mismas acciones pueden ser justificadas por muy diferentes motivaciones y a veces, incluso, no hay ninguna motivación explícita de las acciones. De todos modos, desde el punto de vista estructural, las motivaciones no tienen importancia.

Propp define los atributos como el conjunto de las cualidades externas de los personajes, que incluyen el sexo, la edad, su apariencia, etc. Un estudio posible de los atributos se dividiría en tres apartados: aspecto y nomenclatura, particularidades de la

entrada en la escena y el hábitat. Propp no afirma que el estudio de los atributos de los personajes no tenga ningún interés posible, sino que tal estudio no tiene valor en la aproximación morfológica que él se propone. Los atributos reflejan la realidad histórica y social, y, como tal, son valores variables y no dicen nada de la estructura fundamental del cuento. Un análisis de los atributos puede, sin embargo, descubrir las nociones abstractas en las que se basan y su relación con las representaciones religiosas arcaicas (Propp, 1985: 101-105).

Las funciones se agrupan según las esferas de acción que corresponden a los personajes que las realizan. Propp distingue siete personajes, en función de sus esferas de acción:

- 1) *el agresor (o el malvado)*
- 2) *el donante (el proveedor)*
- 3) *el auxiliar*
- 4) *la princesa (o el personaje buscado) y su padre*
- 5) *el mandatario*
- 6) *el héroe*
- 7) *el falso héroe*

Las esferas de acción pueden corresponderse exactamente con los personajes, pero también ocurre que un personaje pueda ocupar varias esferas de acción, o que una esfera de acción se divida entre varios personajes; de todos modos, los tipos de personajes se definen según las funciones (Propp, 1985: 91-95).

Propp es el primero, entonces, que establece un modelo actancial de análisis de los personajes, es decir, un modelo de tipología funcional que trata de establecer el papel del personaje en el desarrollo de la intriga antes que todo. Este modelo será aceptado y ampliado por muchos autores de la escuela estructuralista y semiótica. Sin embargo, este modelo tipológico no toma en cuenta las características psicológicas o sociales que forman parte de la caracterización de los personajes.

Descartando las motivaciones y los atributos de los personajes, Propp quiere establecer un modelo estructural único, antes de cualquier consideración de las raíces históricas del cuento. Como tal, su estudio no toma en cuenta los códigos socioculturales implícitos en la motivación de los personajes. Por ejemplo, según él, la función fundamental que establece el nudo de intriga del cuento es la fechoría o la carencia. La

fechoría es una situación de injusticia que exige una motivación complementaria, cuyo estudio revelaría mucho sobre el orden social que se postula en el cuento. Sin embargo, como la motivación es un elemento inestable, no tiene interés en el estudio estructural. Los tipos de los personajes tampoco dicen nada de sus condicionamientos socioculturales.

Por todo eso, el estudio de Propp no es aplicable al análisis de las reescrituras de Valenzuela. Lo que nos interesa es establecer quién ocupa el lugar típico de agresor, o del héroe, es decir, la distribución ética de los papeles de los personajes, dentro de un canon literario que Valenzuela pretende deconstruir. El estudio estructural tampoco dice nada de las diferencias fundamentales entre el canon literario y el folklórico en la distribución de los papeles actantes entre los personajes de atributos y motivaciones típicos que reflejan la idea cultural sobre los papeles de cada sexo.

2. Carácter político y social de los cuentos de hadas

Las reescrituras que Valenzuela hace de los cuentos de hadas son motivadas directamente por el deseo de deconstruir y subvertir las bases ideológicas de un canon literario. Los cuentos de hadas, ya sean de tradición folklórica o literaria, revelan relaciones del poder entre los varios factores de la sociedad, que atañen, entre otras cosas, a las diferencias de clase o a las diferencias de papeles sociales de los dos sexos. Es precisamente la imagen típica de la mujer, codificada a través de un cierto discurso literario, lo que le interesa a la autora. Por ello, nos parece de especial importancia la aproximación de Jack Zipes a los cuentos de hadas, la cual es una importante contribución a los estudios de los aspectos sociales y políticos del género.

Jack Zipes destaca la diferencia entre los cuentos folklóricos pertenecientes a la tradición oral y los cuentos de hadas literarios. Los cuentos folklóricos representan las preocupaciones cotidianas y la visión de orden social y natural de una comunidad que participa activamente en su transmisión y transformación. Desde el punto de vista ideológico, hay que tener en cuenta que nacen entre las clases agrarias y describen, en la mayoría de los casos, una situación de injusticia o pobreza contra la cual esta gente no tenía medios para luchar. Las primeras recopilaciones de los cuentos folklóricos los

transforman en un nuevo género, que expresa un nuevo sistema de valores, los cuentos de hadas literarios:

The term fairy tale is of aristocratic and bourgeois coinage and indicates the advent of a new literary form which appropriates the elements of folklore to address and criticize the aspirations and needs of an emerging middle-class audience (Zipes, 2002: 32).⁶⁰

Estas recopilaciones reflejan la transición del sistema feudal al capitalismo, y tienen como su público la aristocracia y la burguesía. El desarrollo del género literario se adapta a la ideología conservadora de las clases altas, que cambia los fundamentos del cuento maravilloso folklórico:

As a written, innovative, privately designed text which depended on the technological development of printing and the publishing industry, the fairy tale in the eighteenth century excluded the common people and addressed the concerns of the upper classes. It was enlarged, ornamented and filled with figures and themes which appealed to and furthered the aesthetic tastes of an elite class. Moreover, the new class aesthetic began to establish new rules for the transformed genre: the action and content of the fairy tale subscribed to an ideology of conservatism which informed the socialization process functioning on the behalf of the aristocratic class (Zipes, 2002: 13).⁶¹

Zipes critica el enfoque estructuralista de Propp y de otros estudiosos de los cuentos folklóricos, porque identifican la forma con el sentido, descartando las circunstancias sociales y políticas que influyeron en la creación de los cuentos. De este modo, se crea una ilusión de que los cuentos expresan realidades eternas, que reflejan cualquier época histórica: “Such formalist approaches to folk and fairy tales account in great part for the

⁶⁰ “El término cuento de hadas es de acuñación aristocrática y burguesa, e indica la llegada de una nueva forma literaria que se apropia de los elementos del folklore para tratar y criticar las aspiraciones y las necesidades de la clase media emergente” [La traducción es mía].

⁶¹ “Como el texto escrito, innovador, modelado personalmente, que dependía del desarrollo tecnológico de la industria impresora y editorial, el cuento de hadas del siglo XVIII excluyó a la gente común y atendió las preocupaciones de las clases altas. Se amplió, ornamentó y relleno de las figuras y temas que apelaron y promovieron los gustos estéticos de la clase élite. Es más, la estética de la nueva clase empezó a establecer nuevas reglas para el género transformado: la acción y el contenido del cuento de hadas se suscribieron a la ideología conservadora que dirigía al proceso socializador que la clase aristocrática controlaba” [La traducción es mía].

reason why we see the tales as universal, ageless, and eternal” (Zipes, 1991: 6).⁶² Los estudios estructuralistas, al centrarse casi exclusivamente en el análisis de la composición, no toman en cuenta los códigos socioculturales que participan en la creación de la verosimilitud del cuento folklórico, como si esta perteneciera a un tipo de realidad trascendente o transhistórica. El sustrato ideológico de los cuentos se hace así prácticamente invisible, puesto que se presenta como algo natural y dado, y no socialmente condicionado.

Zipes destaca que los cuentos folklóricos que pertenecen a la época del feudalismo tardío, o del capitalismo temprano, es decir, los que ahora son los más conocidos y que fueron transcritos muy tempranamente, ya llevan la marca de un discurso institucionalizado de su tiempo, incluso antes de ser transformados en los cuentos de hadas para los niños. Por ejemplo, los cuentos folklóricos antiguos reflejaban la ideología del sistema matriarcal, pero en la Edad Media estos cuentos se han transformado de acuerdo con el patriarcado:

The goddess became a witch, evil fairy, or step-mother; the active, young princess was changed into active hero; matrilineal marriage and family ties became patrilineal; the essence of the symbols, based on matriarchal rites, was depleted and made benign; the pattern of action which concerned maturation and integration was gradually recast to stress domination and wealth (Zipes, 1991: 7).⁶³

La transformación inicial, a finales de siglo XVII en Francia, de los cuentos folklóricos en los cuentos de hadas se hace pensando principalmente en un nuevo público, ahora de clase más alta, y en sus exigencias:

⁶² “Este tipo de las aproximaciones estructuralistas a los cuentos folklóricos y de hadas es responsable, en gran parte, de que los veamos como universales, sin edad, eternos” [La traducción es mía].

⁶³ “La diosa se convirtió en la bruja, el hada malvada, o la madrastra; la princesa joven y activa se sustituyó por el héroe activo; el matrimonio matrilineal y los lazos de familia se convirtieron en patrilineales; la esencia de los símbolos, basada en los ritos matriarcales, se ha vaciado y se hizo benigna; el modelo de acción que se ocupaba de la maduración y de la integración se ha cambiado gradualmente para acentuar la dominación y la riqueza” [La traducción es mía].

The adaptation of folk material, an act of symbolic appropriation, was a recodification of the material to make it suitable for the discursive requirements of French court society and bourgeois salons (Zipes, 1991: 9).⁶⁴

Este público nuevo significa la inscripción de sus valores morales en el nuevo género literario: “The morality and ethics of a male-dominated Christian civil order had to become part and parcel of the literary fairy tale” (Zipes, 1991: 9).⁶⁵ Es así que el cuento de hadas, pensado con un fin didáctico para los niños, incluye, como parte del modelo de comportamiento general, la asignación de los roles sociales adecuados para cada sexo de acuerdo con el sistema patriarcal y con las normas de conducta de burgueses y aristócratas de la época. Esas normas son incluso explícitas en Charles Perrault, quien las formula en sus moralejas, y van, en la mayoría de los casos, destinadas hacia las niñas o las adolescentes. Los cuentos que Perrault recopila y convierte en el género de cuentos de hadas literarios son ampliamente conocidos y reescritos hasta hoy en día, y forman parte de la cultura popular moderna. La aparente universalidad de estas historias oculta su contenido ideológico, que, como Zipes trata de demostrar, es la parte esencial de la constitución del género. Es justo esa ideología, que prescribe los modelos de comportamiento para las mujeres, lo que ha motivado a las escritoras feministas, entre ellas Valenzuela, a reescribir el género, subvirtiendo sus normas socioculturales explícitas o implícitas, revelando así el artificio detrás de la supuesta naturalidad y los códigos socioculturales concretos detrás de sus pretensiones universales.

⁶⁴ “La adaptación del material folklórico, un acto de la apropiación simbólica, consistía en la recodificación del material con el fin de hacerlo apropiado para las necesidades discursivas de la sociedad francesa de la corte y para los salones burgueses” [La traducción es mía].

⁶⁵ “La moralidad y la ética del orden cívico cristiano dominado por los hombres tuvieron que convertirse en parte esencial de los cuentos de hadas literarios” [La traducción es mía].

3. Charles Perrault

Charles Perrault publica su libro *Historias o cuentos de tiempos antiguos (Histoires ou contes du temps passé)* en 1697, un año después de publicar en un volumen separado el cuento “La Bella Durmiente”. En él reúne el interés en los cuentos folklóricos con el de educar a los niños y reescribe los cuentos folklóricos de acuerdo con su propuesta didáctica, hecha explícita en las moralejas que acompañan a cada cuento al final.

Perrault y algunos más de los escritores franceses contemporáneos, que también por esos años publicaron libros de cuentos de hadas, pusieron en boga el nuevo género literario de los cuentos de hadas, que llegó a tener una popularidad excepcional. En el siglo XVIII proliferaron muchos libros de este género literario en Francia, desde donde se difundió la moda a Alemania, con los hermanos Grimm como los autores más importantes.

Jack Zipes describe cómo el proyecto literario de los cuentos de hadas de los escritores franceses formaba parte de otro proyecto más ambicioso, cultural y político, que consistía en un intento de “civilizar” a la gente. Esa necesidad de un proceso “civilizador” provenía de un ascenso socioeconómico de la burguesía francesa, que a finales del siglo XVII ya compartía intereses con la aristocracia, por lo cual había que reconstruir y ampliar la imagen del hombre ejemplar:

The *homme civilisé* was the former *homme courtois*, whose polite manners and style of speech were altered to include bourgeois qualities of honesty, diligence, responsibility and asceticism (Zipes, 1991: 21).⁶⁶

El mismo Perrault pertenecía a la burguesía alta que tuvo acceso a la corte, era funcionario real y apoyaba al rey Luis XIV en sus guerras expansionistas. El proyecto civilizador literario tenía que educar, sobre todo, a los niños y a las mujeres. La literatura destinada para niños era muy popular ya desde el siglo XVI en Europa. En general, la tendencia era suprimir sus instintos naturales en una fase crucial del desarrollo personal para que luego como adultos se conformaran con las exigencias del estado y de la iglesia:

⁶⁶ “*Homme civilisé* fue el antiguo *homme courtois*, cuyos modales cortesés y el estilo del habla fueron modificados para incluir las cualidades burguesas de honestidad, diligencia, responsabilidad y ascetismo” [La traducción es mía].

In other words, childhood became identified as a state of ‘natural innocence’ and potentially corruptible by the end of the seventeenth century, and the civilizing of children – social indoctrination through anxiety provoking effects and positive reinforcement – operated on all levels in manners, speech, sex, literature and play. Instincts were to be trained and controlled for their socio-political value. The supervised rearing of children was to lead to the *homme civilisé* (Zipes, 1991: 23).⁶⁷

La imagen de la mujer se asociaba con la imagen de los niños:

In particular, women were linked to the potentially uncontrollable natural instincts, and, as the image of the innocent, naive child susceptible to wild natural forces arose, the necessity to control and shelter children became more pronounced (Zipes, 1991: 22).⁶⁸

El libro de Perrault, de acuerdo con esas ideas, está dedicado, en su intención didáctica y ejemplar, a los niños y a las mujeres principalmente. El libro reúne ocho historias, de las cuales cinco tienen mujeres como protagonistas: “La Bella Durmiente del bosque”, “Caperucita Roja”, “Barba Azul”, “Las hadas” y “Cenicienta o el zapatito de cristal”. Valenzuela recoge motivos de las cinco para componer sus “Cuentos de Hades”.

En marcado contraste con las historias que tienen como protagonistas a los hombres, las mujeres de Perrault son dóciles, pasivas, bellas y humildes. El matrimonio con el príncipe es el premio que reciben por tener esas cualidades. Perrault ha modificado los cuentos folklóricos que le sirvieron como base para escribir los cuentos de hadas de acuerdo con su propia visión de la mujer burguesa y aristocrática, quitándoles cualquier iniciativa o ingenio a las protagonistas y convirtiéndolas en criaturas ingenuas que dependen de los favores de las hadas o de la salvación por parte del hombre para mejorar su situación existencial:

⁶⁷ “En otras palabras, la infancia se identificó con el estado de la ‘inocencia natural’, potencialmente corruptible, hacia el final del siglo XVII, y la tarea de civilizar a los niños —el adoctrinamiento social mediante efectos que provocaban la ansiedad y la reafirmación positiva— operaba en todos los niveles, en los modales, el habla, el sexo, la literatura y el juego. Los instintos debían ser entrenados y controlados por su valor sociopolítico. La crianza supervisada de los niños tenía que llevar al *homme civilisé*” [La traducción es mía].

⁶⁸ Las mujeres, en particular, eran asociadas con los instintos naturales potencialmente incontrolables, y cuando surgió la imagen del niño inocente, ingenuo, sensible a las fuerzas salvajes de la naturaleza, la necesidad de controlar y proteger a los niños se acentuó más [La traducción es mía].

The task confronted by Perrault's model female is to show reserve and patience, that is, she must be passive until the right man comes along to recognize her virtues and marry her (Zipes, 1991: 25).⁶⁹

De este modo, Perrault ha creado estereotipos sobre la naturaleza y la conducta femenina que han sobrevivido durante siglos a pesar de que provienen de las ideas características de su época y de su propia visión de los códigos normativos deseables para sus contemporáneos de la corte.

Sus cuentos ponen bien claro cuáles son los modelos de comportamiento que las protagonistas y las lectoras deberían seguir, no solo a través de la moraleja final, sino a través de los desenlaces adecuados, que dependen del juicio ético sobre los actos de los personajes. Así es que las heroínas reciben el “premio” de matrimonio feliz y la mejora de su situación existencial, o el “castigo” —la muerte de Caperucita Roja y de la protagonista mala del cuento “Las hadas”— si no cumplen con el modelo apropiado. “La Bella Durmiente” y “Cenicienta”, las mujeres impecables según la visión de Perrault, se casan felizmente al final de las historias. Las dos son heroínas pasivas, la primera hiperbólicamente, dormida por cien años en espera de su príncipe, mientras que la segunda acepta su situación de injusticia familiar, y sus actos de desobediencia secreta los lleva por iniciativa del hada madrina. Caperucita es castigada por su ingenuidad, que la lleva a caer en la tentación que presenta el lobo, con claras connotaciones sexuales, hechas explícitas en la moraleja de Perrault. Es el único cuento del libro con un final infeliz. Las mujeres, se deduce de esos cuentos, tienen que obedecer las órdenes, sean dadas por los miembros de la familia o por el marido, incluso en los casos de la injusticia obvia, como en el de Cenicienta. La curiosidad de Caperucita o de la mujer de Barba Azul, que las lleva a no cumplir las órdenes, se percibe como algo malo, que hay que controlar y suprimir, de acuerdo con la idea general de la época sobre la supresión de los instintos naturales. La mujer desobediente de Barba Azul también recibe críticas por su curiosidad en la moraleja de Perrault, aunque es salvada y casada otra vez en la historia.

⁶⁹ “La tarea con la que se enfrentaba la mujer ejemplar de Perrault consistía en demostrar la reserva y la paciencia, es decir, ella tiene que ser pasiva hasta que apareciese un hombre adecuado que reconocería sus virtudes y se casaría con ella” [La traducción es mía].

Por otro lado, los hombres de los cuentos de Perrault no son especialmente bellos, pero son activos y buscan la ascensión social por su propia cuenta e ingenio. El protagonista del cuento “Riquete el del Copete” incluso nace extraordinariamente feo, pero con el don de inteligencia. Es así que en los personajes femeninos, la belleza va unida a la virtud, e incluso parece que, junto con la obediencia, es su cualidad más importante, mientras que en los hombres se valora la inteligencia más que la apariencia física. El modelo de la mujer “civilizada” que Perrault propone en sus cuentos no incluye solo lo que estas mujeres hacen, o mejor dicho lo que no hacen, sino también su apariencia física. En otras palabras, de ellas se espera que sean bellas, como también que sepan vestirse de acuerdo con la moda de la corte, y la belleza se convierte en una cualidad propia del sexo femenino. La descripción directa de los personajes —siempre corta y estereotipada—, sus acciones y la moraleja final constituyen la imagen de esta mujer ideal, contra la cual se rebelan Valenzuela y muchas de las escritoras del siglo XX.

4. Los hermanos Grimm

Los hermanos Grimm, Jacob y Wilhelm, publicaron sus *Cuentos de la infancia y del hogar (Kinder - und Hausmärchen)* por primera vez en 1812. El segundo tomo del libro salió en 1815. Pensado en un principio como una recopilación de los cuentos folklóricos, en su mayoría de origen germánico (aunque también incluía cuentos de tradición francesa o italiana), el libro fue reeditado varias veces, cada vez con cambios significativos, hasta la última edición de 1857. El descubrimiento de un manuscrito del año 1810 acentúa incluso más la diferencia entre las primeras y las últimas versiones de los mismos cuentos, que tenían mucha más impronta personal de los Grimm en su versión final.

Ideológicamente, los cuentos del libro reflejaban más la visión burguesa del mundo que la de las clases bajas. Jack Zipes destaca que los Grimm recopilaron la mayoría de sus cuentos de gente educada de clase media que ya habían introducido ideas burguesas en sus versiones. A partir de allí, los hermanos incluyeron más cambios que alejaron los cuentos aún más de los valores de la gente común:

Essentially, the Grimm Brothers contributed to the literary “bourgeoisification” of oral tales which had belonged to the peasantry and lower classes and had been informed by the interests and aspirations of these groups (Zipes, 1991: 47).⁷⁰

La primera edición de los *Cuentos de la infancia y del hogar* estaba pensada como un proyecto erudito y, como tal, incluía un prólogo y notas extensas. Es decir, la edición estaba destinada principalmente al público adulto y académico. Motivados por el deseo de explorar y preservar la tradición folklórica germánica, los hermanos trataron de escribir en el lenguaje cercano a los narradores orales y de ser fieles al folclore en cuanto al argumento de estas historias. Sin embargo, recibieron algunas reseñas negativas, que destacaban que los cuentos no eran apropiados para los niños, y en las siguientes ediciones se esforzaron, especialmente Wilhelm Grimm⁷¹, por hacerlos más aptos para el público joven, por lo que escribieron versiones más largas y elaboradas, eliminaron el contenido sexual y pulieron la prosa. María Tatar destaca que los hermanos Grimm trataban de eliminar las alusiones sexuales de los cuentos, pero no las descripciones de violencia. Las alusiones al embarazo, o incesto, presentes en las versiones orales del cuento, son cuidadosamente evitadas en las versiones literarias de los Grimm. Las versiones publicadas se alejaban más y más de las versiones orales. Wilhelm Grimm añadía la descripción de carácter de los personajes, explicaba las motivaciones de sus actos, y, en general, cambiaba la trama para que fuese acorde no solo con las necesidades de los niños, sino también con su punto de vista moral sobre los hechos (Tatar, 2003: 3-38). Esos cambios también involucraban la construcción de un cierto modelo de mujer ejemplar a través de una caracterización típica de los personajes femeninos muy similar a la de Perrault:

The female hero learns to be passive, obedient, self-sacrificing, hard-working, patient and straight-laced. Her goal is wealth, jewels, and a man to

⁷⁰ “En esencia, los hermanos Grimm contribuyeron a la ‘burguesificación’ de los cuentos orales que habían pertenecido al campesinado y a las clases bajas y que habían sido creados de acuerdo con los intereses y las aspiraciones de esos grupos” [La traducción es mía].

⁷¹ Jacob Grimm se dedicó mucho más que su hermano a la elaboración del primer tomo de cuentos y su enfoque era filológico. María Teresa Zurdo destaca que, para él, la obra no era destinada a los niños, sino que era una investigación científica (Zurdo, 2010: 63).

protect her property rights. Her jurisdiction is the home or castle. Her happiness depends on conformity to patriarchal rule (Zipes, 1991: 57).⁷²

Las protagonistas, tanto de Perrault como de los hermanos Grimm, llevan la marca de la moralidad patriarcal, en contraste con muchos de los cuentos folklóricos. La sexualidad reprimida también caracteriza la obra de los dos autores, en contraste con la tradición oral, mucho más libre a este respecto, en parte porque su público era adulto. Los hermanos Grimm insistían especialmente en el valor del trabajo para las mujeres:

Although fairy-tale heroines the world over are often required to labor for their salvation while their male counterparts rely on magic or helpers to carry out chores, in the Nursery and Household Tales they work harder than in most other collections of tales. The Grimms seized nearly every available opportunity to emphasize the virtue of hard work and made a point of correlating diligence with beauty and desirability wherever possible (Tatar, 2003: 30).⁷³

La edición final de los cuentos de los hermanos Grimm, hecha en 1957, incluía 210 cuentos, de los cuales solo una parte pertenecía a los cuentos maravillosos o de hadas. De los cuentos que aparecen en el libro de Perrault, y que Valenzuela utiliza como base para su reescritura feminista, los Grimm han escrito su propia versión de “Cenicienta”, “La Bella Durmiente” y “Caperucita Roja”. “Blancanieves” aparece por primera vez en forma escrita en el libro de los Grimm.

⁷² “El héroe femenino aprende a ser pasivo, obediente, auto-sacrificante, diligente, paciente y moralmente rígido. Su objetivo son la riqueza, las joyas y un hombre que protegería sus derechos de propiedad. Su jurisdicción es la casa o el castillo. Su felicidad depende de la conformidad a la ley patriarcal” [La traducción es mía].

⁷³ “Aunque es frecuente en las heroínas de los cuentos de hadas de todo el mundo que se les requiera trabajar para que sean salvadas mientras que sus contrapartes masculinas confían en la magia o en los ayudantes para realizar sus tareas, en los *Cuentos de la infancia y del hogar*, ellas trabajan más duro que en la mayoría de otras colecciones de los cuentos. Los Grimm se aprovecharon de casi cada oportunidad para enfatizar la virtud del trabajo duro y destacaron la correlación de la diligencia con la belleza y la deseabilidad siempre cuando les era posible” [La traducción es mía].

5. Bruno Bettelheim y el análisis psicoanalítico de los cuentos de hadas

En su libro *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, publicado en 1976 y traducido al castellano como *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Bruno Bettelheim analiza los cuentos de hadas desde el punto de vista psicoanalítico y teniendo en cuenta, ante todo, el valor que podrían tener estos cuentos para la maduración psicológica de los niños, es decir, el valor terapéutico. Bettelheim, psiquiatra del desarrollo infantil estadounidense de origen austriaco, era una figura muy controvertida. Después de su muerte por suicidio en 1990, se le acusó de falsificar su pasado y sus credenciales académicas en Austria, y también se cuestionaron y criticaron sus métodos para tratar a niños con problemas emocionales. Sin embargo, su libro es el estudio más famoso y citado entre los que aplican los métodos del psicoanálisis en el estudio de los cuentos de hadas.

El libro tiene una parte teórica, así como análisis concretos de algunos de los cuentos más famosos hoy en día. En el análisis de los cuentos, Bettelheim compara diferentes versiones conocidas, tanto folklóricas como literarias, sin fijarse nunca en sus diferencias ideológicas. Lo único que a él le interesa en estas comparaciones es cuál versión representa mejor el supuesto conflicto psicológico del niño y cuál ofrece el mejor modelo para superarlo.

Bettelheim parte de la suposición de que los cuentos de hadas, a través de sus personajes simplificados y típicos, describen simbólicamente los problemas que el niño enfrenta en relación con su familia y con su propia sexualidad, en su camino hacia la autonomía personal. El niño reconoce en la fantasía de los cuentos de hadas sus propios temores, y ve cómo se cumplen felizmente sus deseos incestuosos. Aunque Perrault y los hermanos Grimm trataban de suprimir las connotaciones sexuales en la presentación de los personajes y sus actos, Bettelheim, en el análisis de sus textos, ve la simbología sexual por todas partes, y reduce el tema de muchos de los cuentos a la expresión del conflicto edípico. Es así que los padres se convierten en los monstruos que el niño-héroe quiere matar para conquistar a la princesa-madre. Las princesas compiten con las madrastras malvadas por el amor de su padre. La figura de la madre se disocia, según él, en la madre buena preedípica y en la madrastra edípica para que la niña no sienta la culpa compitiendo con su propia madre por el amor del padre. Los deseos ilícitos se cumplen a través del

matrimonio feliz con el que se acaban típicamente estas historias, y con esa promesa de un futuro más feliz los niños consiguen superar su angustia.

La visión que Bettelheim tiene de los cuentos de hadas parece ingenua, en cuanto a que los representa como fieles transposiciones simbólicas de los conflictos internos de los niños, con el final feliz como resolución lógica de tales conflictos, lo que corresponde a la madurez y a la autonomía personal en la vida psíquica de las personas. De este modo, Bettelheim perpetúa la concepción de los cuentos de hadas como trascendentes e intemporales, descartando completamente las condiciones socioculturales en las que se crean y los códigos éticos derivados de ellas e implícitos en el texto. Supuestamente, el dominio moral de esos cuentos es ahistórico, así como las estructuras psíquicas básicas que los cuentos reflejan. Como observa Zipes, el modelo moral que los cuentos ofrecen no se problematiza nunca en su obra:

The patterns of the fairy tales allegedly foster ideal normative behavior which children are to internalize; yet, some of these literary patterns like the forms of social behavior are repressive constructs which violate the imagination of both children and adults alike (Zipes, 2002: 185).⁷⁴

Sin embargo, Bettelheim se sirve en algunas de sus explicaciones del sentido de los cuentos, de observaciones socialmente condicionadas. Por ejemplo, explica el hecho de que en los cuentos de hadas figuran más prominentemente madrastras malas que padrastros con la circunstancia de que los padres, al pasar más tiempo fuera de la casa, no representan una amenaza tan fuerte para los niños en fase de conflicto edípico (Bettelheim, 2010: 158). Al parecer, Bettelheim explica la caracterización estereotípica de los personajes de los dos sexos por una condición circunstancial, que afecta las familias, sin poner con eso en duda el alcance universal de los cuentos. Además, Bettelheim analiza el efecto diferente que los cuentos tienen en las niñas y en los niños, y los procesos de identificación con princesas y con héroes que los afectan específicamente. Por otro lado, contradictoriamente, sostiene

⁷⁴ “Los modelos de los cuentos de hadas supuestamente promueven el comportamiento normativo ideal que los niños tienen que internalizar: sin embargo, algunos de estos modelos literarios, como las formas de comportamiento social, son construcciones represivas que violan la imaginación tanto de los niños, como de los adultos” [La traducción es mía].

que el sexo de los personajes no tiene ninguna importancia. En su análisis de “La Bella Durmiente”, dice lo siguiente:

Recientemente se ha afirmado que, en los cuentos de hadas, la lucha contra la dependencia infantil y el intento de ser uno mismo se describe, a menudo, de modo distinto para los chicos que para las chicas, lo cual no deja de ser consecuencia de los estereotipos sexuales. Sin embargo, los cuentos de hadas no dan imágenes tan unilaterales. [...] Los héroes masculinos y femeninos son proyecciones, en dos personajes distintos, de dos aspectos (artificialmente) separados de un único proceso que todo ser humano debe experimentar en el crecimiento (Bettelheim, 2010: 305).

Zipes critica la obra de Bettelheim, tanto en su aspecto psicoanalítico como en el aspecto literario. En cuanto estudio psicoanalítico, la obra, según él, banaliza las ideas de Freud. Freud postulaba una relación dialéctica entre la sociedad y los instintos naturales, y acentuaba cómo la sociedad oprime al hombre civilizado, impidiéndole que llegue a la autonomía o a la libertad completa. Bettelheim, por otro lado, de un modo moralizante, insiste en la accesibilidad de la autonomía personal: “He constantly asserts that the fairy tale contains the answer to the good, happy life, implying that there is a social realm where individual autonomy can be reached” (Zipes, 2002: 187).⁷⁵ Como estudio literario, el análisis es fallido, opina Zipes, puesto que no toma en cuenta las circunstancias sociales que influyeron en los motivos y temas de los cuentos. La realidad es que en sus orígenes los cuentos de hadas no estaban pensados para niños, y reflejaban más bien las luchas y conflictos sociales de la época. Lo que Bettelheim hace es imponerles indiscriminadamente un sentido universal, de acuerdo con su visión del desarrollo psíquico de los niños. Así, por ejemplo, Bettelheim analiza “Cenicienta” como ejemplo del conflicto edípico y de la autorrealización sexual, sin tener en cuenta cómo las diferentes versiones cambian el sentido social del cuento, ni preguntarse sobre algunas obvias implicaciones ideológicas del cuento que problematizan su ejemplaridad hoy en día, a pesar de su final feliz y la supuesta autorrealización de la protagonista (Zipes, 2002: 192-195).

⁷⁵ “Él afirma repetidamente que los cuentos de hadas contienen la respuesta a la vida feliz y buena, implicando así que hay un dominio social donde la autonomía individual puede ser alcanzada” [La traducción es mía].

Con su omisión total de los aspectos socioculturales de los cuentos, Bettelheim pasa por encima de los problemas que más atraen la atención de las autoras feministas o de cualquier crítica ideológica de los cuentos de hadas. Él no hace ninguna distinción fundamental entre los cuentos folklóricos y los cuentos literarios, que como una forma aristocrática y burguesa formulan nuevos modelos de conducta para los personajes, a menudo mucho más restringidos en cuanto a la libertad sexual, y en general más estrictamente definidos. Para Bettelheim, los personajes son simplemente proyecciones del mundo interno, y, por lo tanto, eterno y universal. El final feliz equivale a un modelo positivo de la superación de conflictos internos y nunca se cuestiona. Es así que sus interpretaciones parecen banales y repetitivas, y las diferencias obvias entre el tratamiento de los dos sexos en los autores como Perrault y los Grimm no atraen su atención en absoluto. En esto es radicalmente diferente de la propuesta literaria e interpretativa de Valenzuela, que escribe sus propias versiones acentuando el carácter ideológico de los cuentos clásicos, desenmascarando la normativización de la conducta femenina y denunciando el final feliz como una falacia que no conlleva la autorrealización de las heroínas. Valenzuela se rebela no solo contra una tradición literaria, sino también interpretativa, que tiene a Bettelheim como uno de sus representantes principales.

II. ANÁLISIS DE LOS RELATOS

1. “Avatares”

Este relato es una reescritura combinada de dos cuentos de hadas tradicionales: Blancanieves y Cenicienta. Está estructurado a partir de las simetrías que dan título a toda la colección. Los respectivos padres de ambas jóvenes figuran con nombres impersonales, el Señor del Norte (el padre de Blancanieves) y el Señor del Sur (el padre de Cenicienta), los nombres de las mismas muchachas aluden a colores opuestos, y lo más importante, hay una simetría marcada entre los abusos que efectúan los padres sobre sus hijas y el destino de las dos que las lleva en la misma dirección de liberación femenina. Es un texto que

juega abiertamente con los tópicos de los cuentos de hadas clásicos, omitiendo las partes de la trama que los lectores ya conocen y aludiendo expresamente a la popularidad de los cuentos.

El cuento de hadas “Cenicienta” se conoce en varias versiones folklóricas y escritas. El eje narrativo constituye la historia de una muchacha maltratada por su madrastra, que va secretamente, con ayuda de su hada madrina, a un baile organizado por el rey para que el príncipe escoja a su futura esposa, y acaba con la boda feliz entre la muchacha y el príncipe. La historia también incluye la prueba del zapato, gracias a la cual el príncipe reconoce a la joven. La versión de Perrault, titulada “Cenicienta o el zapatito de cristal”, sigue este esquema general. La heroína es maltratada por su madrastra a causa de la envidia que le tiene por su “dulzura y bondad sin igual” en comparación con sus hijas. El padre no se atreve a oponerse a la madrastra y casi no figura en esta versión de la historia. Cuando se convoca la fiesta de palacio, no la dejan ir. Mientras tanto sus hermanastras se preparan para parecer lo más bellas posible en el baile, a tal punto que comienzan a sufrir por su apariencia —no comen durante días, se aprietan la cintura con demasiada fuerza— y a mirarse obsesivamente en el espejo. Cenicienta consigue ir al baile gracias a su hada madrina, y allí fascina a todos, el príncipe incluido, con su belleza. Cuando se escapa del baile, el príncipe la encuentra gracias a la prueba de zapato. Las hermanastras son perdonadas sin que haya vacilación alguna por parte de la heroína. La historia acaba con el matrimonio.

Hay que destacar aquí que el punto de la discordia entre las mujeres del cuento es la belleza de Cenicienta. Su belleza es también la que atrae al príncipe y la que la salva de la vida dura en casa, del “infierno casero” en palabras de Valenzuela. La moraleja final del cuento destaca que la belleza sin la bondad no vale nada:

Hermosas, este don
vale más que el estar bien peinadas;
para acabar rindiendo un corazón,
gentileza, bondad y gracias son
los verdaderos dones de las hadas;
sin ellos, de este modo,
nada se puede, mas con ellos todo (Perrault, 2001: 152).

Sin embargo, Cenicienta está descrita como “la más hermosa que se haya podido ver jamás”, claramente más bella que sus hermanastras. Su bondad parece inseparable de su belleza. Como afirma Fernández Rodríguez:

El cuento de Perrault se caracteriza por presentar de forma extremadamente explícita el contraste que tiene lugar entre la protagonista y sus hermanastras en estos dos niveles: el físico y el moral. Así, Cenicienta encarna los conceptos tanto de belleza como de virtud; las segundas, en cambio, demuestran su iniquidad en el modo dominante con el que se dirigen a Cenicienta y tratan de alcanzar la belleza a fuerza de realizar todo tipo de sacrificios (Fernández Rodríguez, 1997: 39).

Es importante destacar también que la protagonista no tiene prácticamente ninguna participación activa en el desarrollo de la trama. Su virtud consiste en obedecer a otros, tanto los que la tratan mal, como los que la tratan bien (la hada madrina). Su premio es la boda con el príncipe. En fin, la historia presenta mujeres dominantes y malvadas de un lado, y una heroína pasiva y buena, por otro.

En la versión de los hermanos Grimm, las dos hermanastras están tan desesperadas por conseguir casarse con el príncipe que se someten a la mutilación física: una se corta el dedo del pie y la otra el talón para pasar la prueba de la zapatilla. Esta versión también es más cruel, ya que las dos son castigadas con ceguera por medio de unos pichones que les picotean los ojos.

Carolina Fernández Rodríguez considera que hay tres arquetipos patriarcales dominantes en la literatura occidental: la mujer hermosa y coqueta, la rivalidad femenina, y la mujer en el hogar. Estos tres arquetipos, presentes también en alguna parte en Cenicienta, están subvertidos en las reescrituras feministas del cuento. El personaje literario de la mujer coqueta se arregla y trata de ser lo más bella posible para conquistar a su futuro marido. Según esta autora, es un ser maquinador, y en el caso de Cenicienta, esto se ve en cómo miente a sus hermanas cuando vuelven del baile y finge sorpresa ante la historia cuyo centro es ella misma (Fernández Rodríguez, 1996: 96). Además, lo que el feminismo pone en cuestión es la universalidad de la belleza femenina, y el hecho de que sea definida por el hombre. Puesto que las mujeres compiten en la belleza para atraer al marido, eso lleva a otro tópico de la literatura occidental: la rivalidad femenina. Este tópico es el punto central de todas las versiones de Cenicienta. Como el objetivo último de la belleza y la rivalidad femenina consiste en conseguir un marido, el tercer arquetipo se

deduce de los dos anteriores y consiste en la idea de la autorrealización en la vida doméstica y más específicamente, en la maternidad y en el trabajo hogareño (Fernández Rodríguez, 1996: 134).

Fernández Rodríguez ha detectado en su análisis de un gran número de reescrituras contemporáneas de Cenicienta dos estrategias principales en la deconstrucción de esos mitos. La primera consiste en hacer esos mitos más obvios y explícitos, quitándoles el romanticismo de la presentación y sirviéndose del humor y la ironía. En el desarrollo de la trama que va más allá de las versiones clásicas a veces se demuestran las consecuencias dañinas de esos arquetipos para los personajes. La segunda estrategia consiste en presentar las alternativas, cambiando la trama de acuerdo con una visión no patriarcal de la mujer (Fernández Rodríguez, 1996: 167). Valenzuela utiliza las dos estrategias, con especial acento en el humor, la parodia y el cambio de las voces narrativas, presentando las historias que son narradas por las mujeres mismas.

La historia de Blancanieves tiene muchas versiones orales muy parecidas en su estructura básica que se centran en la figura de la heroína inocente y perseguida por una mujer mayor y celosa. En “Blancanieves” de los hermanos Grimm, se describe el nacimiento de una princesa excepcionalmente bella, como cumplimiento de un deseo de su madre, que está inspirada por una imagen de la naturaleza. La reina muere en el parto y el rey se casa con una mujer hermosa pero demasiado arrogante y obsesionada con su propio aspecto físico. La mujer interroga a su espejo repetidamente sobre quién es la mujer más bella del mundo. Cuando la niña cumple siete años, el espejo le responde a la mujer que la joven princesa es la más bella, lo cual provoca en ella una envidia enorme. La mujer ordena a un cazador que mate a la niña; este tiene compasión y la deja en libertad en el bosque. Allí encuentra la casa de los siete enanitos y se queda a vivir con ellos. La reina descubre el engaño del cazador a través de la respuesta del espejo. Intenta matar a la joven y consigue que esta caiga en un sueño profundo, similar al de la Bella Durmiente. La joven conserva su aspecto bello mientras está dormida. La encuentra un príncipe que se enamora instantáneamente de su belleza, se casan, y la reina envidiosa es castigada con la muerte al final de la historia.

La reescritura que hace Valenzuela se basa en el cambio parcial de la trama, en la utilización peculiar del lenguaje como medio de la caracterización de los personajes —los personajes femeninos toman el poder que antiguamente no tenían— y en la ironía general con la que trata los tópicos de los cuentos tradicionales.

Los padres de las jóvenes, presentados bajo nombres genéricos, el Señor del Norte y el Señor del Sur, representan ya un cambio en la trama conocida. Mientras en los cuentos tradicionales de hadas estos personajes tenían un papel más bien pasivo, y no causaban daño directo a sus hijas, sino que presenciaban el maltrato que les causaban las madrastras, aquí tienen voz y desempeñan un papel activo. De hecho, las madrastras en la versión de Valenzuela tienen un papel marginal, y también son víctimas del maltrato de los hombres. En la Cenicienta de Perrault, el padre está descrito como un “gentilhombre”, y también se dice que “su mujer lo dominaba completamente” (Perrault, 2001: 144). En el relato de Valenzuela, los padres dominan a sus esposas.

La ausencia de los nombres propios de los padres los convierte en arquetipos y les confiere un significado marcadamente ideológico. Son señores de la guerra que se aburren en tiempos de paz. El Rey Central los casa con sus hermanas para quitarles el aburrimiento y para tranquilizarlos. De este modo la autora indica otra simetría: entre la actividad guerrera y la vida doméstica/sexual:

Thus, it would appear that their in-house activity can substitute for war because, and perhaps only because, it is so similar to it. The personal/domestic is not only analogous to the political here; it is a direct result of the same (Magnarelli, 1995: 9).⁷⁶

Los dos padres también tienen sus diferencias. El Señor del Sur es un guerrero salvaje que disfruta torturando a sus prisioneros y el señor del Norte está inclinado hacia los abusos sexuales:

“Añoro los tiempos de la guerra cuando impunemente podía cortarles las orejas, la lengua y todo lo demás que cuelga a cada uno de mis infames prisioneros. Cortárselo de propia mano, claro está”, suspiraba el Señor del Sur.

“Como añoro las tiernas, tiernísimas doncellitas impúberes que casi era mi deber desflorar a mansalva después de las batallas”, se lamentaba el del Norte (Valenzuela, 1999: 87).

Los personajes narran en primera persona sus tendencias sádicas y perversas, con lo cual se produce una subversión de los cuentos de hadas tradicionales, puesto que se

⁷⁶ “Así, parece que su actividad doméstica puede servirles como sustitución de la guerra puesto que, y acaso precisamente por eso, es tan similar a ella. Lo personal/doméstico no es solo análogo a lo político aquí; es su consecuencia directa” [La traducción es mía].

representan a sí mismos como repugnantes y malvados. Los padres trasladan estas mismas tendencias a su vida matrimonial y familiar. Las mujeres mueren pronto y se sugiere que la madre de Cenicienta muere de maltrato físico —otro cambio respecto a la trama en la versión tradicional. Se casan otra vez, con “consortes hechas a su medida” (Valenzuela, 1999: 88), uno con una mujer bella y joven, y el otro con una mujer viuda y muy “rabiosa”, una cualidad que él aprecia.

El padre de Cenicienta odia a su hija por ser una joven sumisa y la castiga con violencia física. La Cenicienta de los cuentos de hadas también es sumisa, pero en ella eso se considera una virtud suprema, y recibe el premio al final de la historia feliz. El padre sádico recibe ayuda de su mujer en el castigo que le impone a su hija. En sus propias palabras, la esposa se encarga de disciplinar a la hija, mientras él disciplina a la esposa. Los maltratos son tanto físicos como psicológicos:

Ni mi consorte ni yo le toleramos las mañas. A estas criaturas debe tratárselas con mano dura, la mía hasta su nombre ha perdido, mis hijastras que son la mar de las graciosas la llaman por un apelativo que habla de su baja condición y de su inmundicia (Valenzuela, 1999: 90).

Se destaca aquí la importancia del nombre de Cenicienta, que es acuñado específicamente para humillarla. El Señor del Sur, por lo tanto, es sádico tanto en la guerra como en la paz de su vida familiar.

El señor del Norte, por otro lado, tiene tendencias incestuosas y está obsesionado con la belleza. Habla de su hija de manera vulgar y abiertamente muestra su interés sexual por ella:

¿Y no es bonitilla, la pequeña, no es delicada y blanca como la nieve, con sus labiecitos carmín cual la gota de sangre en el pulgar de una futura madre, no tiene un culito turgente y redondito, como la mía? (Valenzuela, 1999: 88).

Además, provoca intencionadamente los celos de la madrastra, que empieza a competir con su hijastra en belleza. Es significativo que su apellido sea Espejo, y así sustituye el espejo del cuento tradicional, constituyéndose en el responsable directo de la obsesión de la madrastra por la belleza y de los celos de esta. El espejo es el motivo clave de las múltiples versiones de Blancanieves. Este espejo se nos presenta como algo objetivo y natural, la prueba definitiva de la mayor belleza de la mujer más joven que

inevitablemente provoca celos en la mujer mayor y la consecuente rivalidad femenina. Como señala Bacchilega:

On one level, in typical fairy-tale style the mirror externalizes the natural process of life and change. (Some versions feature the sun or a wise animal in the role of sentencing mirror). On another level, though, the tale's magic trick is to conflate once again the natural with the ideological, thus presenting the mirror's judgment as unquestionably authoritative (Bacchilega, 1997: 33).⁷⁷

Como en el caso de Cenicienta, la más bella es la más virtuosa, la heroína inocente. Bacchilega también destaca que, en algunas versiones del cuento, aparece el hombre como el que guarda el espejo, o el que anuncia "la verdad" dolorosa a la madrastra sobre el hecho de que existe una mujer más bella que ella. En el relato de Valenzuela, el espejo como objeto y prueba irrefutable de la belleza desaparece y es sustituido por el hombre, es decir, la imagen satírica del patriarcado, a quien se atribuye, por lo tanto, la culpa directa de la rivalidad femenina, que ya no se presenta como algo natural, sino provocado por el sistema, cultural:

Y ella me interroga cuando no puede más: 'Espejo, Espejo', me llama, porque mi esposa debe mantenerme el respeto y dirigirse a mí por mi nombre de familia, le tengo prohibido pronunciar mi primer nombre, sólo a mi dulce Nieves le permito tamaña confianza, 'Espejo, Espejo', me llama entonces Gumersinda, y después me pregunta. '¿Quién es la más bella entre las bellas?' Yo naturalmente contéstole siempre: Mi Nieves, Mi Blanquita. Esta respuesta, legítima por cierto, tiene el añadido valor de enloquecerla de furia, y a mí me divierte, me hace reír a mandíbula batiente como en los viejos tiempos de pillajes y saqueos que ambos tanto añoramos (Valenzuela, 1999: 89)

La ironía narrativa se hace visible en el hecho de que el marido presenta la manipulación de su esposa como algo natural, reconociendo inmediatamente que se divierte enojándola y que tal comportamiento le sirve para sustituir los juegos de guerra. Es

⁷⁷ "En un nivel, en el estilo típico de los cuentos de hadas, el espejo externaliza el proceso natural de la vida y del cambio. En algunas versiones figura un sol o un animal sabio en el papel del espejo sentenciador. En otro nivel, sin embargo, el truco mágico del cuento consiste en compaginar otra vez lo natural con lo ideológico, presentando así la sentencia del espejo como algo de autoridad incuestionable" [La traducción es mía].

decir, Valenzuela demuestra que “lo natural” parece natural solo porque el comportamiento descrito como tal proviene del sujeto que tiene poder para ejercerlo y porque es algo común y repetido, pues el patriarcado es el modelo dominante. Es “natural” por lo tanto maltratar a las mujeres, pues las relaciones de poder lo permiten.

Hay que destacar aquí también que en vez del narrador impersonal, que comúnmente pronuncia el juicio de la belleza —a través del espejo objetivo además, con lo cual no queda la menor duda al lector sobre la veracidad de tal juicio—, aquí el que narra, y, por lo tanto, quien decide quién gana en la competición de belleza de las dos mujeres, es el personaje cuyos intereses y motivos él mismo hace patentes. De este modo se hace explícito el carácter ideológico de la construcción literaria de los personajes femeninos en los cuentos de hadas. Ellas no son o no se comportan de un modo particular porque así sea, en esencia, la naturaleza femenina; al contrario, son bellas o feas, virtuosas o malas, porque así las ven o influyen en su comportamiento los hombres. La voz narrativa nunca es impersonal y siempre tiene implícitos códigos culturales de conducta y de valor moral. Como señala Bacchilega:

As a mimetic narrative, “Snow White” claims to tell us the truth about the world: the human world mirrors nature. More specifically, by silently assuming a set of social conventions, the narrative strategy of mirroring sustains among many others social norms the re-production of gender construction (Bacchilega, 1997: 34-35).⁷⁸

El texto de Valenzuela hace visibles esas normas y desenmascara las relaciones de poder que las sostienen.

Los hechos que constituyen el eje de la trama en las versiones tradicionales ocupan poco espacio en la reescritura de Valenzuela, que se refiere a ellos como incidentes por todos conocidos” o “de dominio público” (Valenzuela, 1999: 89).

La segunda parte del relato es la más importante desde el punto de vista de la nueva propuesta de identidad femenina a partir de los arquetipos de los cuentos de hadas. Es

⁷⁸ “Como la narración mimética, Blancanieves afirma decir la verdad sobre el mundo: el mundo humano es el espejo de la naturaleza. Más específicamente, asumiendo una serie de convenciones sociales, la estrategia narrativa que se sirve de los espejos, sostiene, entre muchas otras normas sociales, la reproducción de la construcción de género” [La traducción es mía].

donde las protagonistas “empiezan a cobrar brillo propio” (Valenzuela, 1999: 90) y ese brillo es la voz narrativa que les otorga la autora. Consiste en dos monólogos de las hijas que empiezan de manera paralela: “Como de oro me siento, por fin toda yo como el sol” (Valenzuela, 1999: 91) en el caso de Cenicienta y “Como de plata me siento, hecha de luna o mejor de tierra” (Valenzuela, 1999: 91), en el caso de Blancanieves. Las protagonistas se identifican con su lado opuesto para llegar a una plenitud del ser que les faltaba y, más importante, toman las riendas de sus destinos. Cenicienta se eleva hacia la luz, superando así su destino de mujer encerrada en casa y obligada a pasar la vida limpiando:

Bailo, me elevo hasta el sol y ya soy otra. Soy del aire, estoy en medio de un vórtice que me aspira hacia arriba, hacia el sol más radiante. Ya no hay brazos, no hay palacio, sólo luz. Me entrego (Valenzuela, 1999: 90).

Mientras tanto, Blancanieves se libera de su imagen de la belleza perfecta, de la mujer acariciada por el padre, del lujo en el que vivía, para aceptar el lado oscuro de la vida, en una descripción que se asemeja al concepto de lo abyecto de Julia Kristeva:

Todo es negro acá, todo como el carbón y río al pensar qué será de mí tan inmaculada piel, mi falda almidonada, mi apretado corpiño de terciopelo. Siento los pechos al aire pero aquí casi no hay aire, respiro los efluvios más infectos, las miasmas de azufre y está bien luego de haber respirado tanto aire enrarecido por el lujo. Las rocas más filosas me desgarran la piel y está bien luego de haber recibido tanta caricia densa. Es un camino a oscuras lleno de escollos y está bien, lo respeto, es un camino. Encuentro untuosidades repugnantes, ciénagas; las acepto. Aquí en esta profundidad acepto todo y, lo que es más, asumo (Valenzuela, 1999: 90).

La protagonista asume su destino, a diferencia de la pasividad de las heroínas clásicas. Es más, aunque una de ellas parece que encuentra el amor, mientras otra descende a una oscuridad que parece mística, renunciando a las caricias, que en su caso representaban el abuso sexual por parte del padre, ninguna aspira a la vida feliz en el matrimonio, que era el final feliz de todos los cuentos de hadas clásicos.

El relato acaba con la proclamación de que las protagonistas ya no son niñas, y que desde ahora contarán sus propios cuentos, en vez de dejar que los cuenten otros. La palabra es poder para Valenzuela; el discurso modela la realidad, y el discurso dominante sobre las mujeres fue creado por los hombres en la literatura y la cultura occidentales.

Las últimas frases son en primera persona del plural e indican una nueva identidad colectiva de las dos mujeres:

Somos Blancacienta y Cenicienta, un príncipe vendrá si quiere, el otro volverá si vuelve. Y si no, se la pierden. Nosotras igual vomitaremos el veneno, pisaremos esta tierra con paso bien calzado y seguro (Valenzuela, 1999: 90).

La nueva identidad es más compleja, puesto que reúne las cualidades opuestas de las dos protagonistas. Las mujeres proclaman su independencia de los príncipes en un claro mensaje feminista. La referencia al veneno significa una renuncia a la supuesta dulzura y sumisión, cualidades que conforman la imagen de la mujer en los cuentos de hadas tradicionales.

La reescritura de Valenzuela se basa en el cambio de las relaciones de los personajes, de modo que los hombres parecen responsables de la rivalidad femenina, tienen un papel mucho más importante que en los cuentos de hadas tradicionales, y gran parte del texto está dedicada a la presentación de los personajes masculinos como malvados, tanto en la guerra como en la paz. La autora ridiculiza el heroísmo de los guerreros y caracteriza a estos como groseros y primitivos, lo que pone en contraste la seriedad canónica de la “reunión cumbre” y la nobleza que exige el estatus de los señores con sus actos y palabras. En cierto sentido, el relato de Valenzuela gira en torno a las relaciones de poder. Los señores de la guerra no tienen el poder del Rey Central y compensan esta falta ejerciendo el poder en el marco de la vida familiar. José María Areta incluso considera que el relato de Valenzuela es político en el sentido más amplio, y que, aunque acentúa la represión de las mujeres, se refiere más a la represión general, análoga a la represión feudal, en las sociedades modernas:

Creo que es la visión política la que se impone. Las madres han muerto (la madre patria) y quedan los padres (los padres de la patria) que maltratan y torturan a sus hijos (los ciudadanos). Creo que el título de “Avatares” (fases de algo cambiante) ayuda en esta interpretación. La comparación entre una sociedad feudal y la sociedad presente está al alcance del lector. Seguimos viviendo en una sociedad feudal con una mentalidad represora que maltrata a todos los súbditos, especialmente a las mujeres, y que les impide crecer (Areta, 2007).

Lo cierto es que el relato denuncia los abusos de poder a dos niveles y los representa como simétricos. Sin embargo, puesto que el relato acaba con una referencia a las nuevas identidades de sus dos heroínas, en marcado contraste con el destino que se les adjudicaba tradicionalmente, la lectura feminista parece más pertinente.

La segunda parte del cuento nos parece de suma importancia, puesto que es donde se propone una nueva identidad femenina. La mujer ya no es pasiva y lo que es más importante, en el contexto de la poética de Valenzuela, obtiene su propia voz y supera los dualismos del pensamiento falogocéntrico. El veneno se convierte en símbolo positivo para esta mujer nueva, que no necesita ser dulce ni necesita de príncipes para autorrealizarse: es una imagen de la mujer rebelde y autosuficiente.

El argumento original de los cuentos de Blancanieves y Cenicienta, centrado en la persecución de las muchachas jóvenes e inocentes por parte de las madrastras celosas y malvadas, se convierte así en la historia de afirmación de una nueva y liberada identidad femenina que ya no se basa en la belleza y humildad. Los héroes negativos vienen a ser los personajes masculinos, y las madrastras pasan al lado de víctimas del sistema patriarcal. Son los hombres los que provocan la rivalidad femenina e incitan su obsesión por la belleza. El espejo —motivo central del cuento de Blancanieves— se denuncia en el relato de Valenzuela como el instrumento de la opresión falogocéntrica, que no proporciona ninguna verdad objetiva sobre las mujeres. Los cuentos de hadas clásicos funcionan como otro espejo diferente, puesto que no reflejan la imagen femenina natural, sino que formulan sus propias normas represivas cuando describen a la mujer. O, para utilizar la metáfora favorita de Valenzuela, son las máscaras de la feminidad que la mujer moderna quiere desgarrar para llegar a conocerse.

2. “No se detiene el progreso”

Este relato es una reescritura del famoso cuento de hadas “La Bella Durmiente”. Se centra en dos personajes femeninos: la vieja hada maléfica y la princesa durmiente. Ya desde el título del relato de Valenzuela se anuncia una subversión del sustrato ideológico

del cuento de hadas que parodia. Mientras la Bella Durmiente evoca la imagen de la pasividad y de la ausencia de cambios, el título del relato de Valenzuela anuncia un cambio en la evolución de este personaje, como también un cambio en la capacidad de los cuentos de hadas para sostener todavía una ideología en perjuicio de la mujer. La belleza y la pasividad son las dos características más frecuentes en la caracterización de los personajes femeninos de los cuentos de hadas, por lo que el título del cuento clásico evoca la imagen más estereotípica que la crítica feminista atribuye al pensamiento falocéntrico:

De todos los relatos maravillosos, el de “La bella durmiente” es con seguridad el que más claramente transmite un mensaje patriarcal al público lector. Lo hace, de hecho, desde el título mismo y empleando única y exclusivamente dos palabras: *bella* y *durmiente*, adjetivos ambos con los que se expresa lo que ha de ser, en esencia, la hija del patriarcado (Fernández Rodríguez, 1998: 12).

Madonna Kolbenschlag, por otro lado, reconoce el potencial simbólico del despertar de la heroína:

En el plano de su significación universal, la Bella Durmiente es, por tanto, ante todo un símbolo de la pasividad y, por extensión, una metáfora de la condición espiritual de las mujeres, que tienen vedado el acceso a la autonomía y la trascendencia, la autorrealización y la capacidad ética en un entorno de dominio masculino. Esta interpretación restringe, no obstante, el significado de la imagen metafórica a su contenido descriptivo. La persistencia misma del relato en el contexto cultural sugiere, empero, una cualidad renovadora. De las cenizas de la memoria cultural, del reconocimiento de la metáfora como descripción de una condición universal pasajera, surge, cual ave fénix, un símbolo dinámico que invita a las mujeres a “despertar” y acceder a la madurez espiritual (Kolbenschlag, 1994: 23).

El cambio del título parece por lo tanto ya una suerte de manifiesto ideológico por parte de la autora. Los hechos que siguen al despertar de la heroína en la reescritura de Valenzuela indican la protesta de la mujer contra el sueño patriarcal y anuncian el progreso en cuanto a su situación en la sociedad contemporánea. El tema del relato es, otra vez, el camino de la mujer hacia la independencia.

“La Bella Durmiente” se conoce en muchas versiones, de las cuales las más conocidas son las de Perrault y la de los hermanos Grimm. La versión de Perrault se

publica en 1697 bajo el nombre “La Bella Durmiente del bosque”. En la historia de Perrault, los reyes tienen una hija después de muchos años de la aparente esterilidad de la reina. Celebran el bautizo y llaman a las siete hadas que conocían del reino, sin invitar al hada vieja que creían ya muerta. Las siete hadas buenas son jóvenes y le regalan los dones de la belleza, el ingenio, la gracia y el talento musical a la recién nacida. El hada vieja es malvada y le echa una maldición a la niña, proclamando que morirá atravesándose la mano con un huso. Para aliviar el daño, la séptima hada joven anuncia que la niña no morirá, sino que dormirá cien años hasta que la despierte un príncipe. La princesa está descrita repetidamente como excepcionalmente hermosa. Se dice de ella que “parecía un ángel de tan hermosa como estaba” (Perrault, 2001: 111) y tiene la fama de “la más hermosa del mundo” (Perrault, 2001: 113). La princesa no pierde su belleza durante el siglo que pasa durmiendo: “En efecto, su desmayo no le había quitado los colores vivos de su tez: sus mejillas estaban encarnadas y sus labios parecían de coral [...]” (Perrault, 2001: 111) Cuando pasan cien años, y el príncipe la despierta, el narrador hace un comentario sobre su ropa anticuada, que tendrá importancia especial en la reescritura de Valenzuela: “Él se guardó mucho de decirle que iba vestida como su abuela y que llevaba todavía gorguera: no por eso estaba menos hermosa” (Perrault, 2001: 115).

La segunda parte del cuento de Perrault introduce el personaje de la madre del príncipe, una mujer malvada de la raza de los ogros que trata de comerse a la reina y sus dos hijos. Este personaje está completamente ausente de la versión de los hermanos Grimm, como también de la reescritura feminista de Valenzuela. Sin embargo, a diferencia de la versión de los Grimm, que acaban la historia con un matrimonio feliz, lo que sucede después del matrimonio tiene una importancia clave en el relato de Valenzuela. La moraleja de Perrault se refiere a la impaciencia de las mujeres modernas en cuanto a su deseo de contraer matrimonio.

Según Bettelheim, el tema del cuento es la incipiente sexualidad de la niña que los padres tratan de prevenir. La mujer joven, por lo tanto, tiene que esperar cien años para satisfacer su deseo sexual. Bettelheim destaca que la espera no disminuye para nada el placer y considera que la pasividad, en una cierta fase del desarrollo psíquico de los jóvenes, es una cosa sana y buena que deberían aprender a apreciar. Ni siquiera se trata, según él, de la pasividad en un sentido estricto, más bien es un periodo de reposo, contemplación y ahorro de energía que le resultará útil a la persona joven (Bettelheim,

2010: 304-305). Bettelheim rechaza, rotundamente, cualquier objeción feminista sobre la importancia social de la asignación de ese papel precisamente a la mujer:

Los héroes masculinos y femeninos son proyecciones, en dos personajes distintos, de dos aspectos (artificialmente) separados de un único proceso que *todo* ser humano debe experimentar en el crecimiento (Bettelheim, 2010: 305).

La crítica feminista, por otro lado, ve en la imagen arquetípica de esa mujer bella y pasiva una imposición social que atañe específicamente al sexo femenino, conformando así unas normas de conducta patriarcales que coartan su libertad de acción. Las pensadoras de la escuela feminista francesa, especialmente Hélène Cixous, han tratado de desenmascarar la asociación de la mujer con el concepto de la pasividad dentro del marco del pensamiento falogocéntrico. Cixous ha criticado el binomio pasividad/actividad como uno de los medios de subordinación de la mujer: “O la mujer es pasiva: o no existe” (Cixous, 1995: 15). La misma Valenzuela se opone a la idea de la mujer naturalmente pasiva en su ensayo “La otra cara del falo”.

La pasividad de la princesa no es el único blanco de la crítica feminista: según Carolina Fernández Rodríguez hay tres arquetipos principales que las reescrituras feministas de “La Bella Durmiente” tratan de deconstruir: el matrimonio, la figura del héroe masculino libertador, y lo que ella denomina “las gracias de la feminidad” (Fernández Rodríguez, 1998: 125). De hecho, el relato de Valenzuela deconstruye los tres arquetipos, puesto que ironiza sobre las cualidades femeninas de las protagonistas, asigna características negativas al héroe masculino y presenta un caso de matrimonio infeliz, que acaba con la rebelión de la mujer.

La reescritura de Valenzuela comienza con la introducción del personaje del hada vieja. Valenzuela le pone el nombre de Bhrada, y también dice “la mal llamada Brhada”. El nombre designa la combinación de bruja y hada porque la gente no se atrevía a llamarla bruja abiertamente. La palabra “bruja” en el pensamiento de Valenzuela tiene una connotación positiva, como se puede ver en su ensayo “La mala palabra” donde declara que “somos todas brujas” y utiliza la palabra para designar una oposición al pensamiento falogocéntrico y patriarcal. Las brujas tienen el poder de la palabra y son capaces de resemantizar el lenguaje dominado por el pensamiento represivo hacia las mujeres. La Brhada está descrita además como “el hada más sensata de la comarca” (Valenzuela, 1999: 71). Brhada es, por lo tanto, un personaje valorado positivamente. Además, su introducción

al principio mismo de la historia le da más importancia que en el cuento de Perrault. En el cuento de Perrault, el hada vieja era un personaje marginal, sin mucha descripción de sus cualidades morales o características psicológicas: de ella sabemos que es vieja, y que es malvada, porque no tarda en vengarse cruelmente de un olvido. En este relato el personaje es mucho más complejo. Su vejez se presenta como una culpa, un tanto absurda, en una sociedad que aprecia la juventud en exceso:

Nadie parecía apreciarla, a pesar de no ser competencia para hembra alguna. Era desdentada, desgredada, desfachatada y, peor aún, vieja, cualidad esta última también poco apreciada en tiempos cuando casi todos tenían la suprema cortesía de morir en la flor de la edad (Valenzuela, 1999: 71).

Además, Valenzuela alude aquí al tópico patriarcal de la competencia femenina por la belleza y por el éxito amoroso con los hombres. Desde este punto de vista, la Brhada ya no presenta una amenaza para otras mujeres. El hecho de que, a pesar de ello, no esté apreciada, revela la contradicción interna de las normas sociales que a la vez acusan a la mujer de una competencia maliciosa con otras mujeres mientras todavía esperan de ella que a toda costa se mantenga físicamente atractiva. La Brhada es castigada por no obedecer el mandato social de preservar el aspecto juvenil:

Ella se había dejado, eso sí, marcar por las experiencias y había asumido su vida hasta el punto de permitirse envejecer despreocupándose de su aspecto de hada. De las doce hadas del reino, fue única en no usar sus poderes para combatir arrugas y achaques, por eso al caminar se doblaba en dos pero cuando de volar se trataba, volaba como la más grácil de entre ellas. Y cuando se trataba de crear cosas nuevas era la más creativa (Valenzuela, 1999, 72-73).

El “crimen” de la Brhada, por lo tanto, parece ser no conformarse con una absurda expectativa de la belleza eterna, a pesar de que conserva las cualidades mágicas y creativas pertinentes a su oficio. Además, se sugiere que las otras hadas no son tan jóvenes como aparentan, cuando se describe a la Brhada como “la mayor o mejor dicho la de aspecto más vetusto de las hadas del reino” (Valenzuela, 2010: 72).

En la trama del relato se introduce también un cambio importante, que atañe a las motivaciones de los reyes por no invitarla. Mientras en el cuento de Perrault, los reyes se olvidaron simplemente, en la versión de Valenzuela se dice que “corrieron los rumores de

una omisión culposa” (Valenzuela, 1999: 71) e incluso se menciona el motivo de la posible discriminación racial de la Brhada, que “era bastante oscura” (Valenzuela, 1999: 71).

La Brhada tiene un ahijado, llamado Buerdagundo, que inventa la rueda. Es un personaje que Valenzuela añade a las versiones anteriores. En opinión de José María Areta, la relación entre el hada vieja y su ahijado debe ser de tipo matriarcal, en contrapunto con la descripción del patriarcado en la segunda parte del cuento:

Esta relación parece un símbolo de un matriarcado original que generaba un modelo social productivo (la creación de la rueda-rueda). Aquí encontramos de nuevo esta simetría: dos mundos contrapuestos, un matriarcado productivo y un patriarcado estéril donde la mujer, al tener limitada su capacidad de desarrollo social e intelectual, se convierte en una planta⁷⁹ (Areta, 2007).

En cuanto a la ceremonia del bautizo, es de interés indicar que los dones con los que las hadas obsequian a la niña son descritos explícitamente como femeninos, con lo que se manifiesta el sustrato ideológico que los cuentos clásicos tenían implícito:

Y así nimbaron a la recién nacida de cuanta femenina cualidad podía ocurrírseles, y la hicieron la más bella, la más tierna, virtuosa, rica, refinada, resplandeciente, hacendosa, encantadora, grácil, espiritual y misteriosa de las futuras damas (Valenzuela, 1999: 73).

La Bella Durmiente en sus versiones clásicas prácticamente proponía un modelo de mujer ideal, y la primera cualidad de esas versiones era la belleza. Es evidente, entonces, el contraste entre la Brhada, fea y vieja, pero creativa, sensata y poderosa, y la princesa que ha de ser la más bella, pero completamente dependiente de otros, especialmente del príncipe que vendría a salvarla.

La Brhada, por su parte, “para evitar el total empalago”, decretó que la princesa iba a morir, llegada a la pubertad, pinchándose con un huso. Hay una ironía en la narración del decreto de la Brhada, aparentemente no motivado: “Decretó que al llegar a la pubertad la más bella y tierna y grácil y simpática de todas princesas moriría pinchada” (Valenzuela, 1999: 73). La enumeración de los adjetivos que connotan la feminidad en el marco

⁷⁹ Nuestra interpretación de la metamorfosis final de la protagonista es diferente y la trataremos en la parte que sigue.

ideológico de la producción de los cuentos de hadas originales hace pensar que lo que la Brhada —quien no tiene ninguno de esos atributos— quiere matar es precisamente la idea de la feminidad así concebida.

Carolina Fernández Rodríguez ofrece una interpretación diferente del maleficio que, en todas las versiones de la Bella Durmiente, cae sobre la protagonista sin que ella tenga culpa alguna y sin ninguna eventual justificación de índole moral:

El castigo que recae sobre la Bella Durmiente le cierra el camino de la creatividad, si tomamos el motivo del hilado dentro del contexto de toda una tradición que, desde la Antigüedad clásica hasta nuestros días, relaciona a las mujeres con los actos de hilar, tejer, bordar, etc., y a éstos con la actividad de narrar historias o “the spinning of the yarn”, según la expresión simbólica inglesa (Rodríguez Fernández, 1998: 69).

Es interesante relacionar esta interpretación con otro momento de la historia narrada en este relato, donde se presta la especial importancia al hecho de que la princesa se durmió precisamente por culpa de un pinchazo: “Lo que el príncipe nunca llegará a saber es que su amada princesa cien años atrás se durmió de un pinchazo. Y tampoco le importa” (Valenzuela, 1999: 75). Si aceptamos la interpretación de Rodríguez Fernández, de que el motivo del hilado simboliza el deseo de crear libremente o incluso de narrar, de entrar en posesión de la palabra, entonces esto significa que el príncipe no conoce los deseos íntimos de su amada ni tampoco quiere conocerlos. En vez de libertador, el personaje del príncipe se constituye como un opresor.

La segunda parte de la historia relata los hechos que ocurren cien años después, es decir, los que en las versiones clásicas tienen que ver con la llegada del príncipe liberador y la vida matrimonial. En este relato, tal como debe ser según los preceptos clásicos, también llega el príncipe y encuentra a la princesa en el mismo estado que cien años antes: “La princesa de los dones está como entonces, como en el momento de dormirse: bella resplandeciente, refinada, hacendosa, más misteriosa que nunca” (Valenzuela, 1999: 74). Sin embargo, Valenzuela utiliza un cambio de registro estilístico para subvertir el tono romántico de las versiones clásicas como también para anunciar un posible conflicto entre las relaciones de los personajes que tradicionalmente se nos presentaban como idílicas y perfectas: “Y bastante atrasada de noticias. Sus ropajes son de otras épocas, y no solo sus ropajes” (Valenzuela, 1999: 74).

El conflicto, que tiene que ver con el título del relato, es el conflicto entre la idea de que “las damas” deben ejemplificar una esencia eterna de feminidad independientemente de la época, como si no hubiera lugar para el desarrollo personal o histórico de las mujeres. La autora ironiza sobre esto, e indirectamente pone en cuestión la validez de los cuentos de hadas como modelos para las mujeres de hoy en día. Al príncipe no le importa la evolución personal de su esposa, lo que sí le importa son las apariencias, su aspecto externo: “El príncipe azul sólo atina a cambiarle el ajuar. Es así como la quiere, con ideas de antes y la moda de su tiempo” (Valenzuela, 1999: 74) La mujer responde a los deseos de su marido dócilmente: “Ella se deja hacer [...]” (Valenzuela, 203: 74). Valenzuela critica, a través de la voz irónica narrativa la idea de la mujer como un ser que nunca cambia su esencia, a pesar del paso del tiempo: “¿Qué es un siglo de sueño en la vida de una dama de alcurnia? Apenas un destello. El mundo no le ha pasado por encima, porque el mundo, con todo su horror y destemplanza, no concierne a las damas” (Valenzuela, 1999: 75)

El relato subvierte la conceptualización tradicional de la mujer como pasiva y desinteresada por los cambios del mundo a través de la introducción de un léxico que habría sido inapropiado en los cuentos de hadas clásicos, a través de la tan celebrada “mala palabra” de Valenzuela, rebelde y poderosa: “Si de vez en cuando su cuerpo desprende el olor a moho y su vello púbico se hace como de liquen, al príncipe no le importa” (Valenzuela, 1999: 75). La mención explícita del “vello púbico” en un cuento de hadas tradicional es inconcebible, puesto que eran cuentos asexuales, especialmente en la época de Perrault y los hermanos Grimm, y se centraban en la felicidad de la vida matrimonial y como mucho describían el beso con el que el príncipe despertaba a la princesa. Las palabras “moho” y “liquen” tienen otra importancia en el texto: aluden, con las imágenes de la naturaleza, a la transformación inminente de una heroína reificada en un ser cambiante y vivo que se rebela contra el mundo de la cultura que la oprime.

Esta mujer solo será aceptada por el hombre mientras ocupe el papel designado en la sociedad: “La ama así y no le importa mientras ella no intente abandonar sus aposentos o enterarse de las cosas de corte” (Valenzuela, 1999, 75). Desde el punto de vista del pensamiento binario que concibe las características innatas de los dos sexos como opuestas y que influye en la distribución de los papeles sociales entre ellos en detrimento de la mujer, el lugar de la mujer está en la casa, mientras el del hombre está afuera, en las actividades que tienen más repercusión social. Esta postura ideológica está en la base de los cuentos de hadas. Como afirma Fernández Rodríguez:

La distinción, por tanto, entre espacio exterior-masculino y espacio interior-femenino es uno de los principios básicos del matrimonio burgués y patriarcal que promulgan muchos cuentos de hadas, y que un gran número de re/escrituras de los mismos tratan de subvertir (Fernández Rodríguez, 2003: 178).

Al hacer que el príncipe condicione su amor con el confinamiento de la princesa a “sus aposentos”, Valenzuela hace explícita esa norma social y desenmascara así el amor romántico y la organización aparentemente natural de la vida matrimonial de los cuentos canónicos.

La descripción de la transformación final de la mujer continúa con imágenes de la naturaleza salvaje, con las ranas, las víboras y la tormenta, que constituyen el verdadero “sueño profundo de la princesa durmiente” en esta reescritura feminista del cuento, un sueño que la aleja del príncipe en vez de acercarla: “La ama con pasión creciente mientras ella se sumerge cada vez en sueños más profundos donde cabalga víboras y la sangre se le hace clorofila y todo su cuerpo ruge como rugen las ranas a merced de tormentas” (Valenzuela, 1999: 75). El relato acaba con una imagen de violencia de índole fantástica. Se sugiere que la mujer mata al príncipe: “La ama mientras de sus gráciles brazos van creciendo poco a poco unos zarcillos viscosos que lo atrapan” (Valenzuela, 1999: 75).

Es interesante observar que la metamorfosis final de la mujer, en nombre del progreso que da el título al relato, consiste en una reconexión con el lado oscuro, salvaje y animal del ser. Esto se corresponde con el pensamiento teórico que Luisa Valenzuela ha expuesto en sus ensayos, donde frecuentemente menciona el “deseo oscuro” de la mujer e incluso el cuerpo en su aspecto más fisiológico como vía de acceso a saberes ocultos por los años de la dominación del pensamiento patriarcal en la cultura occidental. En este sentido, el rugido del cuerpo de la protagonista del relato parece ser una expresión literaria del manifiesto poético y político de la autora, una manera de, esta vez, “escribir con el cuerpo” su propio destino. Ya no es el cuerpo bello el que escribe la historia, o, mejor dicho, que deja que escriban su historia; hay en esa descripción final un cierto “regodeo en el asco” por el que abogaba la autora en sus ensayos, que devuelve a la protagonista a su ser más completo. Los gráciles brazos se convirtieron en zarcillos viscosos. Y aunque la acción de la protagonista no parece consciente y voluntaria, está lejos de la pasividad de la princesa arquetípica.

El relato de Valenzuela subvierte la asociación de la belleza y pasividad con la feminidad e invierte los valores del cuento de hadas clásico. La Brhada ya con su nombre destruye el maniqueísmo que opone las hadas a las brujas y su acto de supuesta maldad se puede interpretar como liberación de las constricciones de la feminidad tradicional. Su fealdad se presenta como desafío a las normas sociales absurdas y no la convierte en un personaje siniestro, sino lo contrario. La bella princesa, por su parte, se despierta de su sueño para encontrarse en una situación matrimonial desagradable, con un príncipe interesado, más que nada, en tener una mujer tradicional y poco libre. A diferencia de otros relatos de Valenzuela, en los cuales las protagonistas toman la palabra para rebelarse, aquí la heroína vuelve al sueño y se rebela sacando fuerzas de su inconsciente. Se podría decir que escribe la historia de su liberación en un lenguaje femenino y corporal que la acerca a la naturaleza y la separa del mundo de la cultura falocéntrica, cuyo final anuncia matando al príncipe patriarcal. A la construcción tradicional y opresiva de la feminidad se opone una feminidad mística y salvaje, cuya fuerza viene a representar el progreso incontenible al que alude el título.

3. “4 Príncipes 4”

Este relato está dividido en cuatro partes que tratan de cuatro príncipes. Aunque se centra en los personajes masculinos, deconstruye también la imagen de la mujer de los cuentos de hadas, puesto que muestra su relación con el punto de vista y con el interés masculino. Los primeros tres textos retoman y subvierten las historias conocidas de hadas, de los hermanos Grimm, Perrault y Hans Christian Andersen. El último fragmento es más abstracto, con un príncipe irreconocible en la tradición literaria, y se parece más bien a la alegoría política y condensa en sí a la poética que está detrás de todas las reescrituras de los cuentos de hadas que la autora ha hecho.

El texto “Príncipe 1” retoma los motivos del cuento de los hermanos Grimm, “El rey Sapo”. El cuento describe la historia de una princesa muy joven que le prometió a una rana llevarla a su castillo como amiga si esta le ayudaba a recuperar una pelota de oro que se le había caído a una fuente. La princesita trata de evitar cumplir su promesa, pero su

padre la obliga. Cuando cae la noche y la rana insiste en dormir en la misma cama con ella, la joven, ya harta de todo, la tira fuertemente contra la pared y en ese instante la rana se convierte milagrosamente en un príncipe. El cuento acaba con el tópico de un matrimonio feliz.

En el texto de Valenzuela, el acto violento de tirar a la rana contra la pared está sustituido por el beso romántico de la princesa que transforma a la rana en príncipe. La versión con el beso tiene mucho más reconocimiento popular. El texto corto de Valenzuela introduce cambios mucho más radicales que el beso. El héroe del cuento vive solo en su castillo por razones que no están del todo claras. Es posible que el héroe haya asesinado a la princesa: “La doncella que lo besó ya no es de este mundo. En su momento el príncipe no quiso dejar una testigo de la mutación por él sufrida, y ahora se arrepiente” (Valenzuela, 1999: 76). Como consecuencia, el héroe, definido por la voz narrativa ambiguamente como el príncipe-sapo, no tiene a nadie que le cuente la historia de su pasado animal: “No hay nadie en el castillo que pueda narrarle su pasado, y él necesita que le hablen del charco, del repetido croar: es una cuestión de voces” (Valenzuela, 1999: 76). Es importante que el héroe masculino esté definido como el príncipe y el sapo a la vez, en su aspecto cultural, normativo y dominante por un lado, pero también en su aspecto más primitivo por el otro. La princesa, por su parte, es la narradora que ha perdido la voz por el simple hecho de besarlo: “Atendiendo sus ruegos, lo besó. A causa de este simple acto no contó el cuento” (Valenzuela, 1999: 76). Parece entonces que no le era necesario al príncipe-sapo matar a la joven para que ella perdiera la voz. El hecho de besarlo y convertirlo en el príncipe significa para la heroína la inclusión en un orden —el de los cuentos de hadas y de su correspondiente mundo ideológico— donde las mujeres no tienen voz. José María Areta interpreta la desaparición de la voz de la mujer como la aceptación del sistema patriarcal:

El príncipe sigue siendo una rana porque nadie proyecta su mundo como dominador. El dominador necesita súbditos: desaparecidos éstos, aquél no tiene sentido de ser. El acto de la princesa le lleva a su perdición. Una lectura feminista nos obligaría a pensar que el beso de la princesa, que provoca la transformación del sapo en príncipe, acaba con ella misma, dominada de nuevo en una sociedad patriarcal y machista, lo cual, a su vez, lo inhabilita a él. Ella se ha quedado sin voz. Su cuento ha desaparecido (Areta, 2007).

De todos modos, el texto se centra en la pérdida de la voz narrativa de la mujer. Esa voz pertenece a un tiempo precultural y hace que las historias sean más auténticas. Cuando

las narra el héroe masculino, aunque correspondan más al canon estético, representan solo un punto de vista limitado: “A veces lo embellece al cuento. No es lo mismo” (Valenzuela, 1999: 76).

“Príncipe 2” retoma los motivos del cuento “La Bella Durmiente”, incluidos también en el relato “No se detiene el progreso”. El texto ridiculiza el motivo del príncipe que busca a la princesa para despertarla con su beso y hace explícitas las implicaciones ideológicas de los cuentos de hadas protagonizadas por las mujeres pasivas. El príncipe está descrito de manera cómica como un experto en despertar a varias princesas con su beso, y el lenguaje de la descripción pertenece a un registro más pragmático y menos refinado que el de los cuentos de hadas clásicos:

Este príncipe practica su beso que despierta. Reconoce ser único en dicha habilidad y pretende afinarla al máximo. Su éxito no es total. No importa: es extremadamente apuesto, joven, tiene tiempo (Valenzuela, 1999: 76).

La narración deja bien claro que se refiere a un príncipe más genérico que el de la historia de “La Bella Durmiente”:

Entregado a la búsqueda, el príncipe de nuestra historia besa por acá y por allá sin prestar demasiada atención a los resultados. Besa y se va, apenas un poco inquieto. Los años no pasan para él mientras persiste en su búsqueda (Valenzuela, 1999: 77).

Lo que la autora pretende hacer es denunciar que el código de la pasividad obligatoria de la princesa dócil está formulado por los hombres e impuesto a las mujeres. El problema del príncipe del texto consiste en que las princesas se despiertan demasiado, en un sentido más profundo que el de los textos canónicos de los cuentos de hadas, donde al sueño sigue la vida matrimonial, que, aunque no descrita, implica la continuación de la pasividad normativa de la mujer. En cambio, las mujeres despertadas por este príncipe salen de un sueño simbólico de siglos de opresión, y muestran señales de verdadera autonomía: “Se vuelven exigentes, despiertan a la vida, al mundo, a sus propios deseos y apetencias; empiezan los reclamos. No es así como las quiere” (Valenzuela, 1999: 76). Por ello, cuando el príncipe por fin encuentra a su princesa ideal, no se atreve a besarla. Es decir, el personaje masculino trata de mantener las relaciones de poder de un orden que lo

privilegia. La lleva a su palacio todavía dormida y la expone como una joya, explicando su relación con la mujer como una señal de respeto. Valenzuela quiere mostrar a la Bella Durmiente, en su calidad de modelo literario y cultural, como lo que verdaderamente es: una mujer socialmente restringida en su actividad, reducida a ser un objeto bello dentro de un sistema de relaciones de poder dominado completamente por los hombres. El príncipe “nunca ha logrado aprender cómo despertar lo suficiente sin despertar del todo” (Valenzuela, 1999: 77). El texto funciona por lo tanto como una denuncia feminista de las maneras de control y de opresión del sistema patriarcal.

El texto “Príncipe 3” toma como argumento el cuento de Hans Christian Andersen, “La princesa y el guisante”. Es un texto humorístico, cuya estrategia principal consiste en desarrollar las implicaciones lógicas de la hipersensibilidad de la princesa hasta un punto absurdo, revelando así el absurdo implícito de la imagen de la mujer postulada en el cuento original. En el cuento breve de Andersen, se narra la historia de un príncipe que quería casarse con una princesa auténtica, pero en todas las princesas que conocía —y eran muchas— siempre encontraba algo sospechoso, que le hacía dudar de su autenticidad. Un día se le aparece en su puerta una joven que sostiene que es una princesa verdadera. La joven duerme en una cama que, bajo muchos colchones, tiene un guisante, y cuando se despierta y declara que ha dormido mal, consigue, con esta hipersensibilidad extraordinaria, convencer al príncipe de su autenticidad.

En el texto de Valenzuela se caricaturiza la figura del príncipe y de su entorno aristocrático. El príncipe no quiere casarse por una razón más banal: simplemente no le interesa. Presionado por sus padres, se inventa la exigencia absurda de que su futura esposa debe percibir el guisante debajo de los colchones. El lenguaje de Valenzuela es paródico:

Nadie lo escuchaba, y menos aún sus coronados padres, ancianos ya, que soñaban con una corte de nietecillos, o al menos con un sucesor del sucesor, para asegurar la continuidad de la muy azulada sangre (Valenzuela, 1999: 77).

La trivialización de las motivaciones de los personajes, junto con la descripción paródica de la nobleza de sangre aristocrática, introducen ya una distancia ideológica de la narración respecto al texto de Andersen. Todo el texto combina el registro estilístico típico de los cuentos de hadas con un registro más vulgar y pragmático, que revela lo absurdo de la historia original. Así es que se narra que “la sensibilidad, aunque sea epidérmica, resulta

excelente requisito para una futura reina” (Valenzuela, 1999: 78). Como consecuencia natural y lógica, la princesa, sensible al guisante oculto, resulta sensible a su propia ropa, a los guantes, al velo, por lo cual se hace prácticamente imposible organizar la boda y el príncipe se queda satisfecho. De este modo, el texto ridiculiza las exigencias imposibles y exageradas que se les imponen a las mujeres en algunos de los cuentos de hadas.

El fragmento breve “Príncipe 4” ocurre en un lugar poco definido, referido simplemente como “reino remoto”, y está prácticamente desprovisto de trama. Describe al príncipe como un ser engañoso, que nunca cumple su palabra; consigue vencer a todos sus enemigos y no admite crítica ninguna. La memoria está prohibida en su reino: “El mísero nacimiento de un recuerdo es aquí el motivo de ostracismo” (Valenzuela, 1999: 79). La caracterización de este príncipe parece sugerir que se trata de un tirano y la prohibición de la memoria recuerda a la descripción que Valenzuela hace en sus ensayos de la dictadura militar argentina. Sin embargo, la naturaleza de su poder difuso, omnipresente, pero difícil de entender y localizar, hace pensar que la autora describe no una sociedad concreta, sino las maneras de distribución y establecimiento de las relaciones de poder en una sociedad posmoderna, que son complejas y difíciles de detectar, y que, como ha tratado de demostrar con sus reescrituras de cuentos de hadas, incluyen una producción discursiva de leyes de comportamiento:

No hay en este reino ni persecución ni cárceles. Simplemente hay nuevas reglas de juego. Siempre, a cada paso, las reglas son otras y otro es el juego para el gran vencedor, el príncipe (Valenzuela, 1999: 79).

Al identificar al gran vencedor con el príncipe que utiliza estrategias refinadas en su dominio social, Valenzuela también denuncia el patriarcado como sistema opresor actual. La frase con la que acaba el texto da las claves interpretativas de todo su ciclo de “Cuentos de Hades” y lo adscribe expresamente al posmodernismo:

Ya no se juega al bowling. Se juega a otros juegos más sutiles y recientes. Se juega al Final de la Historia, o al Posmodernismo, juego este que es pura parodia, que nunca es tomado en serio, gracias a lo cual cumple con precisión su cometido (Valenzuela, 1999: 79).

4. “La densidad de las palabras”

Este relato es la reescritura de un cuento de Perrault un poco menos conocido y popular que otros, titulado “Las hadas”. Es un cuento sobre dos hermanas que reciben de un hada unos dones curiosos que se ponen de manifiesto cada vez que las protagonistas hablan: de la boca de una salen sapos y culebras, mientras que de la boca de la otra salen rosas y piedras preciosas. Esos dones, relacionados directamente con el acto del habla, se convierten, en el relato de Valenzuela, en los símbolos de la actividad literaria.

Ya el título indica el cambio de enfoque temático de esta reescritura: aunque el cuento de Perrault acentúa la importancia del lenguaje cortés y amable, su interés moral y educativo reside principalmente en la amabilidad y humildad generales, que encajan en los modelos de conducta femenina proyectados en la colección. Valenzuela, por otro lado, toma los motivos del cuento como la metáfora del lenguaje femenino prescrito por el orden falocéntrico y convierte su relato en una expresión literaria de las ideas que trata en sus ensayos. Su ensayo “La mala palabra” está estrechamente relacionado con el relato. La expresión coloquial en castellano “echar sapos y culebras” significa, según el Diccionario de la Real Academia Española, “proferir con ira denuestos, blasfemias, juramentos” (DRAE, 2001). El ensayo mencionado trata precisamente de cómo la sociedad prohíbe a las mujeres utilizar palabrotas, que en ellas son vistas como “malas palabras”. De acuerdo con su poética, Valenzuela subvierte la valoración moral que Perrault adscribe a sus protagonistas: la hermana mala, la de sapos y culebras, será el modelo positivo del relato, y el final feliz, con su distribución de castigo y premio para las protagonistas, también será subvertido para que refleje la actitud moral y literaria de la autora y su lucha por reconquistar el lenguaje femenino auténtico y vedado.

El cuento de Perrault empieza con la descripción de una situación familiar injusta. Una viuda tenía dos hijas, de las cuales la mayor se parecía a ella y la menor al padre muerto. La madre y la hija mayor eran desagradables y orgullosas, mientras que la hija menor era la imagen de su padre en su dulzura y cortesía. Por esa razón, la madre prefería a la mayor y la trataba mejor, mientras que hacía a la otra trabajar duramente. La polarización entre las dos protagonistas, una mala y otra buena, está clara desde el inicio. La hija maltratada y buena era, además, “una de las más bellas jóvenes que se pudo ver jamás” (Perrault, 2001: 139), como debe ser en el mundo de las hadas de Perrault.

Una de las tareas de la protagonista victimizada consistía en ir dos veces al día a una fuente lejos de la casa para sacar agua. Un día se le acerca en la fuente un hada disfrazada de mujer pobre y le pide que le dé agua para beber. La muchacha responde amablemente y por eso recibe el don mágico de que cada palabra suya va a ir acompañada de una flor o de una piedra preciosa. La madre encantada y avarienta envía a su hija mayor a la fuente con la esperanza de que ocurriera lo mismo. Sin embargo, la muchacha no reconoce al hada, puesto que ahora está disfrazada de una señora rica, y no le da de beber. Por ello, será castigada con un don que hará que sus palabras vayan acompañadas de sapos o culebras. La madre injusta, desengañada por el desarrollo de los hechos, envía a su hija inocente y buena al bosque, donde la joven encuentra un príncipe con el que se casa y así es recompensada por su mala fortuna y premiada por su buen comportamiento. La otra tiene un destino horroroso, llega a ser odiada incluso por su madre, y como no encuentra a nadie en el bosque, allí muere. El final del cuento es desmesuradamente cruel para con la protagonista cuyo pecado mayor fue la poca cortesía, mientras que la madre, que envía a su propia hija a morir, no recibe ninguna crítica ni a través del desenlace final, ni en la moraleja acompañante. La moraleja final alaba el valor de las “palabras llenas de bondad” y afirma que hay que ser cortés y amable, a la vez que paciente, porque esta actitud “tiene su recompensa,/y a veces cuando menos uno piensa” (Perrault, 2001: 143).

La voz narrativa de relato de Valenzuela corresponde a la hija mayor. Al inicio del cuento, la protagonista evoca la voz canónica de su historia personal: “Mi hermana, *dicen* se parecía a padre. Yo —*dicen*— era el vivo retrato de madre, genio y figura” (Valenzuela, 1999: 80).⁸⁰ La repetición de la fórmula “dicen” ya introduce la duda sobre la veracidad de los hechos contados. Siempre que evoca a los hechos centrales de la historia de Perrault, la protagonista se distancia de la narración original, acentuando que la voz no le pertenecía: “Bella y dulce como era, *se cuenta* —parecida a nuestro padre, *se cuenta* [...] *según lo cuenta el tal cuento*” (Valenzuela, 1999: 80).⁸¹ La narradora cita dos frases del cuento de Perrault que describen el maltrato de la hija menor y las acompaña con un comentario que pone en duda, otra vez, la credibilidad del narrador: “Así al menos reza el cuento, parábola o fabula, como quieran llamarlo, que se ha escrito sobre nosotras” (Valenzuela, 1999: 80). Es decir, el narrador impersonal de Perrault no le parece fidedigno a la protagonista, quien

⁸⁰ El subrayado es mío.

⁸¹ El subrayado es mío.

va a tomar posesión de su voz y narrar con mucha más credibilidad, puesto que narra sobre su propia vida.

Esta estrategia narrativa, que Valenzuela utiliza en casi todas las reescrituras de los cuentos de hadas, tiene una importancia especial en un relato que tiene como tema central al lenguaje: son las mujeres las que tienen que constituir su propio lenguaje, aunque sea visto como malo por otros. Esto no significa que la voz narrativa de la protagonista pretenda expresar verdades firmes y moralizantes a la manera tradicional; la narración es para ella un proceso de autoconocimiento y de búsqueda de sentido. Su credibilidad es diferente y tiene que ver, aparte del hecho de que cuente la experiencia personal, con la interrogación del discurso de autoridad, y con la propuesta de una alternativa a la simplificación excesiva de las relaciones humanas en los cuentos de hadas. Por ello, cuando se refiere a lo que les pasó a su hermana y a ella en la versión de Perrault dice:

Porque hada hubo, según parece. Un hada que se desdobló en dos y acabó mandándonos a cada una de las hermanas a cumplir con ferocidad nuestros destinos dispares. Destinos demasiado esquemáticos. Intolerables ambos (Valenzuela, 1999: 80).

Entre los dos modelos opuestos de mujer que se proponen en el cuento de Perrault hay toda una variedad de posibilidades de construcción de la identidad femenina que en su complejidad superaría los maniqueísmos moralizantes. Este tipo de polarización entre la mujer supuestamente mala y la buena se practicaba a lo largo de la historia:

Rumbos paralelos que ejemplifican el desdoblamiento de la mujer en su historia, profundamente demarcado en su psiquis. Caminos solitarios ambos que reconocerán en profundidad un sufrimiento común que abrirá un espacio propicio para una futura integración (Collete, 2010: 207).

Mientras la narración de los hechos del cuento de Perrault va acompañada por la duda y la interrogación constantes, la protagonista está firme en su juicio de la moraleja de Perrault, sobre la que dice que es “de una perversidad intensa y mal disimulada” (Valenzuela, 1999: 80). Tal juicio está de acuerdo con la incertidumbre narrativa general: la narradora condena la interpretación indiscutible de los hechos narrados que representan las moralejas de Perrault. Desde el punto de vista ideológico, además, el relato de Valenzuela subvierte las relaciones de bien y de mal expresadas allí.

La diferencia clave entre el argumento de la versión de Valenzuela y el de Perrault está, obviamente, en el hecho de que la hija mayor está viva para poder narrarse a sí misma. Situada en el bosque, que parece un lugar simbólico de la búsqueda del sentido existencial —similar a lo que le pasa a Caperucita Roja—, la protagonista ahora tiene el papel de escritora, y el don del hada ya no le parece un castigo, sino al contrario. En un texto altamente poético, que se vale de una tipografía peculiar, Valenzuela expresa el orgullo de la protagonista que asume el destino de su oficio:

Y fue así como
ahora
estoy sola en el bosque y de mi boca
s a l e n s a p o s y c u l e b r a s.
No me arrepiento del todo: ahora soy escritora (Valenzuela, 1999: 82).

Los sapos y culebras, además de representar la propensión al lenguaje supuestamente malo, es decir, el lenguaje de blasfemias y palabrotas, tradicionalmente prohibido a la mujer, están relacionados simbólicamente con la idea de “lo abyecto” de Julia Kristeva, que Valenzuela comenta en sus ensayos sobre la literatura femenina. Partiendo de las ideas de Kristeva, Valenzuela ha afirmado que la escritura femenina debe incorporar el asco, lo fisiológico, lo primario, las cuales serán sus vías de acceso a un conocimiento más profundo. Los animales asquerosos, que vienen a representar palabras literarias y rebeldes en el relato, son, para la protagonista, un medio de conocerse a sí misma a pesar del asco, y ella no tiene control completo y consciente sobre ellas:

Las palabras son mías, soy su dueña, las digo sin tapujos, emito todas las que me estaban vedadas; las grito, las esparzo por el bosque porque se alejan de mí saltando o reptando como deben, todas con vida propia. Me gustan, me gusta poder decirlas aunque a veces algunas me causan una cierta repugnancia. Me sobrepongo a la repugnancia y ya puedo evitar totalmente las arcadas cuando la viscosidad me excede. Nada debe excederme (Valenzuela, 1999: 82).

La relación estrecha de la mujer escritora con lo fisiológico tiene que ver, naturalmente, con la expresión más libre de la sexualidad. Es la idea de escribir con el cuerpo, aprovechándose, entre otras cosas, de las peculiaridades de la sexualidad femenina. La heroína, sola en el bosque, a diferencia de su hermana casada con el príncipe, expresa, a pesar de su soledad, una cierta alegría sensual y erótica:

Aprovecho las zonas más húmedas del bosque para proferir blasfemias de una nueva índole para una nueva mujer. Ésta es mi prerrogativa porque de todos modos —como creo haber dicho— de mi linda boquita salen sapos y culebras, escuerzos, renacuajos y demás alimañas que se sienten felices en lo húmedo y retozan. También yo retozo con todas las palabras y las piernas abiertas (Valenzuela, 1999: 85).

Esta parece ser una verdadera escritura con el cuerpo, de acuerdo con la poética de la autora, que supera las restricciones sociales y patriarcales. El espacio del bosque connota lo inconsciente y la libertad creativa y erótica, donde una puede reconectar con las profundidades de su psique y escapar al mandato de las voces aprendidas y dominantes.

La protagonista se refiere varias veces a las prohibiciones con las que se enfrenta la mujer en el uso libre del lenguaje. En la reconstrucción de los hechos de su vida, añade un detalle importante al cuento de Perrault:

“Tú en cambio nunca te casarás, hablando como hablas, bocasucia”, me increpó madre al poco de mi retorno de la fuente, y pegó media vuelta para evitar que le contestara y le llenara la casa de reptiles (Valenzuela, 1999: 81).

Se relaciona así el lenguaje femenino con la institución matrimonial que viene a ser el premio por cumplir con las normas de la feminidad. La mala palabra expulsa a la heroína del espacio social construido para la mujer e incluso la condena a la muerte. La heroína de Valenzuela pertenece más bien al imaginario de las brujas: “Bien puede la experiencia de la protagonista equipararse con la temible danza con las brujas que condenó la tradición, o con el aullar con el lobo” (Martínez, 2001: 192).

Valenzuela ha declarado en muchos de sus ensayos que las mujeres tienen que reapropiarse de su lenguaje, después de siglos de dominación falocéntrica. Por ello, tratando de situar en su memoria la escena citada de la conversación con la madre, la protagonista hace una distinción entre los tiempos míticos, que no contenían ese tipo de admoniciones para la mujer, y la tradición literaria y cultural, que ha normativizado el lenguaje femenino: “Tengo una vaga imagen de la escena, como en sueños. Me temo que no se la debo tanto a mi memoria ancestral como al hecho de haberla leído y releído tantas veces y en versiones varias” (Valenzuela, 1999: 81). Por lo tanto, la escena que la narradora entromete en su versión de los hechos narrados por Perrault ha de representar el

modelo de la producción discursiva de los códigos de conducta femenina a través de una larga tradición escrita del mismo estilo que se contraponen a los tiempos antiguos, de más libertad, a los que corresponden los cuentos folklóricos en sus orígenes, que Valenzuela aprecia mucho más.

La desobediencia al mandato patriarcal ayuda a la protagonista-escritora a redescubrir su identidad, por lo que sigue su acto de rebelión: “Son las palabras que antes me estaba prohibido mascullar. Ahora me desacralizan, me hacen bien. Recupero una dignidad desconocida. Las hay peores. Las estoy buscando” (Valenzuela, 1999: 84). El relato cobra un sentido más trascendente conforme avanza, y la prohibición de la “mala palabra” se presenta como una orden colectiva y anónima, muchas veces repetida:

Antes de mandarme al exilio en el bosque debo reconocer que hicieron lo imposible por domarme. Calla, calla, me imploraban. El mejor adorno de la mujer es el silencio, me decían, en boca cerrada no entran moscas (Valenzuela, 1999: 84).

El destino de la narradora del relato está contrastado con el de su hermana menor, siguiendo la polarización del cuento de Perrault, pero con el orden moral y normativo invertido. La heroína es la “nueva mujer” mientras que su hermana presenta la feminidad tal como estaba prescrita por la tradición cultural dominante durante siglos: “Pienso en mi hermana, allá en su cálido castillo, recamándolo todo con las perlas de sus palabras redondas, femeninas” (Valenzuela, 1999: 83). El matrimonio ideal de los cuentos de hadas está denunciado como una falacia a través de una descripción que contrasta con el romanticismo clásico y parece banal por su punto de vista pragmático y lo común de su lenguaje: “Dicen que el príncipe es bellísimo, dicen que no es demasiado intelectual y la conversación de mi hermanita sólo le interesa por su valor de cambio. No puede ser de otra manera” (Valenzuela, 1999: 84). Los destinos de las dos mujeres se presentan como irreconciliables y sus puntos de vista sobre el lenguaje y la vida son tan alejados que no llegan a comprenderse:

Pienso en la edulcorada de mi hermana que sólo tiene al alcance de la boca las palabritas floridas. La compadezco, a veces. Pienso que si ella se acuerda de mí, cosa poco probable allá en su limbo, también quizá me esté compadeciendo. Equivocadamente. Porque en el bosque en medio de batracios soy escritora y me siento en mi casa (Valenzuela, 1999: 85).

Sin embargo, en su vida solitaria, la escritora no está exenta de dudas y miedos en cuanto a la renuncia a una vida tradicional y las dificultades de encontrar amor:

Yo, el mal gusto, sólo en la boca cuando alguna de las siguientes preguntas se me atraganta: ¿quién me podrá querer? ¿quién contenerme?

Pero soy escritora. Sapos y culebras resumen mi necesidad de amor, mi necesidad de espanto (Valenzuela, 1999: 85).

Tanto la pregunta que se hace a sí misma, como la conclusión que saca, están de acuerdo con su poética: para ser escritora una debe interrogarse incesantemente y confrontar sus miedos. La vida de la escritora no puede ser la vida protegida, aunque eso conlleve riesgos y temores personales. Los espacios castillo/bosque vienen a representar simbólicamente el hábitat cultural y el hábitat más salvaje de la exploración existencial y de lo subconsciente, más apropiado para la actividad literaria.

La última parte del relato, en otra vuelta de tuerca, trata de superar los antagonismos establecidos a lo largo de la historia. La protagonista, acompañada por sus sapos y culebras, se va al castillo para encontrarse con su hermana. Las dos mujeres corren al encuentro una de otra, se abrazan y se reconcilian. Ocurre en este momento una simbiosis curiosa del mundo vegetal de la menor y del mundo animal de la mayor. Las plantas se hacen más salvajes y devoran a los sapos, los animales tragan a las plantas, pero también están adornados con piedras preciosas. En una suerte de choque violento de dos mundos, se superan las diferencias de dos lenguajes, el normativo y tradicional por un lado, y el nuevo y rebelde por otro, y las hermanas se comunican por fin, después de siglos de separación:

Y mientras con mi hermana nos decimos todo lo que no pudimos decirnos por los años de los años, nacen en la bromelia mil ranas enjoyadas que nos arrullan con su coro digamos polifónico (Valenzuela, 1999: 86).

“La densidad de las palabras” empieza con la evocación del cuento de Perrault, y de sus “destinos esquemáticos” e “intolerables” para, primero, invertir el sentido moral del esquema, y luego superarlo. El nuevo lenguaje femenino se presenta como capaz de reconciliar las diferencias entre el lenguaje normativizado que a lo largo de los siglos fue el único lenguaje sobre las mujeres y de ellas, y la nueva propuesta de lenguaje de la mujer liberada, que retoma los elementos del imaginario subconsciente y de los tiempos

ancestrales y rompe con tabúes y prohibiciones culturales. Es decir, el lenguaje nuevo no se crea *ex nihilo*, es una reformulación y ampliación de un lenguaje ya existente, con capacidad de crear contenidos simbólicos y actuar dentro del espacio de la cultura misma, tal como lo sostenía la autora en sus ensayos.

5. “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja”

Este relato presenta la reescritura más interesante de la colección desde el punto de vista de las estrategias narrativas, con su pluralidad de voces, que siempre cambian a lo largo de la historia y provocan una incertidumbre continua respecto a la identidad del sujeto hablante, que culminará en una voz colectiva de varios personajes de la historia. El tiempo de la narración también es incierto e indica el paso de un largo tiempo, pero indefinido, algo que se asemeja a una trayectoria vital. El uso de estas voces múltiples e inciertas, lejos de los procedimientos miméticos tradicionales, y con un mínimo de argumento, hace que el texto sea altamente poético y metafórico. El relato también presenta varias estrategias de autorreflexión y de reflexión crítica sobre los motivos de la Caperucita tradicional. De este modo funciona como una metanarración que cuestiona la validez y el alcance de los motivos de los cuentos de hadas clásicos y de la ideología patriarcal que las sustenta.

El argumento en líneas generales repite las unidades estructurales de la Caperucita de Perrault y de los hermanos Grimm. El cuento de Perrault se publica en 1697 bajo el nombre “Caperucita Roja” y es la primera versión literaria de este cuento folklórico y la primera en la que la protagonista recibe el nombre metonímico según la ropa que lleva.⁸² La historia contada es muy simple: la niña, mandada por su madre a la casa de abuela, encuentra en el bosque al lobo que tiene ganas de comérsela, pero no puede porque están presentes allí unos leñadores. La niña ingenua le cuenta adonde va, describiéndole exactamente dónde está la casa de la abuela. El lobo llega allí primero, puesto que toma el

⁸² Zipes opina que la interpretación popular del título de la obra de Perrault es errónea, y que la palabra *chaperon* designaba al gorro que llevaban las mujeres aristocráticas y de la clase media, y que, en una niña de pueblo sugería una cierta individualidad e inconformismo (Zipes, 1993: 75-77).

camino más corto, mientras que Caperucita se detiene disfrutando del bosque. El lobo se come a la abuela, se mete en la cama, y allí espera a la niña. La invita a acostarse con él, la niña acepta, se desnuda y le acompaña. Le hace una serie de preguntas sobre sus brazos, piernas, orejas, ojos y dientes grandes, y el lobo se la come. El final del cuento es infeliz, mientras que en las versiones folklóricas existen variantes de final feliz e infeliz. El cuento de Perrault es aleccionador y como el resto de los cuentos de la colección, acaba con una moraleja, en la que se previene a las muchachas jóvenes de los lobos seductores y elocuentes:

Vemos aquí que los adolescentes
y más las jovencitas
elegantes, bien hechas y bonitas,
hacen mal en oír a ciertas gentes,
y que no hay que extrañarse de la broma
de que a tantas el lobo se las coma (Perrault, 2001: 123).

En otras palabras, el tema del cuento es el peligro de seducción al que están expuestas las jóvenes, y la figura del lobo presenta al seductor con experiencia que trata de engañar a una joven ingenua.

La versión de los hermanos Grimm es un poco más larga y elaborada. Caperucita, una “graciosa muchachita”, es enviada, igual que en el cuento de Perrault, a la casa de su abuela. La madre le da instrucciones mucho más detalladas sobre cómo tiene que comportarse en el camino, indicándole especialmente que tiene que resistir la curiosidad y que no debe desviarse. El encuentro con el lobo también está descrito con más detalles. El lobo la tienta indicándole las bellezas y los placeres del bosque, que la niña debería descubrir, en vez de comportarse como una niña disciplinada y escolar. Lo hace para conseguir llegar primero a la casa de la abuela y para comerse a las dos. El lobo percibe a la niña como un “rico bocado” (Grimm, 1983: 79). La niña, como en la versión de Perrault, le dice exactamente dónde está la casa de la abuela. Cuando Caperucita, que se había desviado para recoger las flores, llega a la casa, encuentra al lobo vestido de la abuela. La niña, tal como en el cuento de Perrault, le hace varias preguntas —sin aludir a sus piernas y brazos peludos esta vez—, pero no se acuesta con el lobo, y este se la come. Sin embargo, el final del cuento de los hermanos Grimm es feliz. Un cazador encuentra al lobo, decide averiguar qué tiene dentro de su cuerpo, y saca de la barriga de este a la abuela y la niña

todavía vivas. Entonces le ponen piedras adentro, y cuando el lobo se levanta, cae muerto. La abuela y la niña consiguen engañarlo y matarlo.

Es interesante que cuando el cazador ve al lobo se refiere a él como a un pecador, que es la única referencia más o menos explícita al contenido sexual del cuento. La niña no se desnuda y no entra en la cama con el lobo. El acento de la historia está más en la desobediencia e indisciplina de la niña que en su curiosidad sexual. En la opinión de Willy O. Muñoz, la versión de los hermanos Grimm es incluso más moralista que el cuento de Perrault:

Los hermanos Grimm, entonces, no sólo refuerzan la lección moral codificada por Perrault un siglo antes, sino que al eliminar la crueldad y la sexualidad del final de la historia, hacen que la niña reprima su natural inclinación sexual y la obligan a un comportamiento que se conforma con las normas de los adultos (Muñoz, 1996: 226).

Por otro lado, Cristina Bacchilega considera que el final feliz de esta versión atenúa el carácter didáctico del cuento: “The Grimm’s tale softens Perrault’s pedagogy and yet remains cautionary. The girl has learned her lesson: obey your mother and don’t give in to errant desires” (Bacchilega, 1997: 58).⁸³

Hay varias diferencias importantes entre las versiones burguesas literarias de Perrault y los Grimm y las versiones orales. En 1951 el folklorista francés Paul Delarue publicó un ensayo sobre las versiones orales en las que se basa el cuento de Perrault, la mayoría de habla francesa, y publicó el texto “La historia de la abuela”, basado en una versión oral recopilada a finales del siglo XIX. En las historias orales, en vez de un lobo, aparecían muchas veces los hombres lobo; el contenido sexual era más explícito y la niña se desnudaba poco a poco —una escena descrita con mucho más detalle que en Perrault— antes de acostarse con el lobo. Aparte de esta diferencia básica, en algunas versiones orales figuraba una escena de canibalismo, donde la niña come, sin saber, la carne de su abuela muerta y bebe su sangre.

Hay una cierta disputa respecto al final de los cuentos orales. Delarue comenta que hay dos versiones del final en la tradición oral del relato: la trágica y la feliz (Delarue, 1989: 19). Por otro lado, Zipes afirma que todas las versiones orales que pudo encontrar

⁸³ “El cuento de Los Grimm ablanda la pedagogía de Perrault, pero sigue siendo ejemplar. La muchacha ha aprendido su lección: obedece a tu madre y no te dejes llevar por deseos pasajeros” [La traducción es mía].

tenían final feliz. Bacchilega acepta tanto el final trágico como el feliz como provenientes de la tradición oral (Bacchilega, 1997: 55). La importancia del final feliz reside en la autonomía de la niña, que consigue engañar al lobo y salvarse por sí sola, o, en algunas versiones, con ayuda de unas lavanderas.

Bacchilega indica que los cuentos de Perrault y de los Grimm responden a exigencias de un público de clase media y alta, y tienen carácter educativo, por lo cual la sexualidad está mucho más velada que en los cuentos orales, que se dirigen al público de las clases bajas. Además, la escena de canibalismo presenta, en su opinión, una conexión simbólica entre la abuela y la joven que se pierde en los cuentos de hadas literarios. Ella resume las innovaciones de las versiones de Perrault y de los Grimm así:

The traditional lore of wolves and werewolves is suppressed, the girl is stripped of her wits and courage, the grandmother's knowledge and body are robbed of their nurturing possibilities, and the flesh is deprived of its life and blood (Bacchilega, 1997: 58).⁸⁴

Para entender el significado ideológico de la transformación del cuento oral en el literario hay que entender qué significaba el hombre lobo para el público de las dos modalidades de cuento. En su libro *Trials and Tribulations of Red Riding Hood*, Zipes estudia la evolución de la concepción de hombre lobo desde las sociedades primitivas hasta la época de Perrault y de los hermanos Grimm. En las tribus primitivas el hombre lobo era visto como una figura positiva que unía al hombre con la naturaleza. Durante la Edad Media la mayoría de los europeos, especialmente los franceses, creían supersticiosamente en los hombres lobo, pero este ya no era visto como figura positiva, sino como un ser destructivo y horroroso con poderes supernaturales. A finales de la Edad Media, bajo la influencia de la Iglesia, los hombres lobo, junto con las brujas, a las que supuestamente acompañaban frecuentemente, empezaron a asociarse con el diablo, especialmente entre 1400 y 1700. En 1486 se publicó el tratado *Malleus Maleficarum* (*Martillo de las brujas*), un libro que describe a las mujeres y a los hombres lobo como ayudantes del diablo, y que inició la histórica caza de brujas que duró unos siglos. Se trataba, de hecho, de una

⁸⁴ “La tradición popular de los lobos y hombres lobo está suprimida, a la muchacha se le quita su ingenio y su valor, al saber y al cuerpo de la abuela se les roban sus posibilidades nutritivas, y la carne está despojada de su vida y de su sangre” [La traducción es mía].

campaña de terror institucionalizado en contra de las brujas, los hombres lobo y los herejes (Zipes, 1993: 68-70)

La caza de brujas, por su parte, era un acto misógino. Mary E. Wiesner explica como la conceptualización cristiana de las brujas asociaba íntimamente la brujería con las cualidades percibidas como femeninas:

Witches were women who let these qualities — links with nature, their emotions, and their bodily drives — come to dominate them completely, but no woman was free from them. Thus all women, even the most outwardly pious, were, in the minds of demonologists, potential witches (Wiesner, 2000: 276)⁸⁵

Ella añade que la imagen de la bruja estaba contrapuesta a la imagen de la “buena mujer”. La bruja era discutidora, agresiva y sexual, mientras “la buena mujer” era obediente, silenciosa y casada (Wiesner, 2000: 276). A través del discurso que acompañaba a la caza de brujas se establecía una identidad normativa femenina a la vez que se calificaban de innatamente femeninas las cualidades como el apetito sexual o el desorden natural que se opone a la cultura. La caza de brujas llegó a ser la imposición violenta de un modelo cultural de la mujer.

Algunas de estas concepciones de la mujer tienen su reflejo en las versiones de Caperucita. En opinión de Zipes, la versión oral es de carácter secular, y no se asocia con la persecución eclesiástica de las brujas. Aunque la historia tiene carácter de “advertencia”, la niña no se presenta como indefensa y asustada; el apetito sexual del lobo no es tan peligroso, y toda la historia tiene un carácter más bien cómico, bajo el cual la niña se presenta como más lista que el lobo (Zipes, 1993: 74-75).

Cuando sale la historia de Perrault, la histeria sobre las brujas ha disminuido y ya no se hablaba tanto de las mujeres en calidad de brujas, sino que se las presentaba como seres inocentes, pero capaces de hacer un pacto con el diablo o de ser seducidas por las fuerzas salvajes de la naturaleza, es decir, de convertirse en brujas. Por otro lado, el lobo se identificaba todavía con la concupiscencia y el salvajismo atribuidos a los hombres lobo.

⁸⁵ “Las brujas eran las mujeres que dejaron que esas cualidades —sus lazos con la naturaleza, sus emociones y sus deseos carnales— las dominaran completamente, pero ninguna mujer era libre de ellas. Así que todas las mujeres, incluso las más piadosas en apariencia, eran, en la mente de los demonólogos, brujas en potencia” [La traducción es mía].

En vista de la ideología dominante que consideraba a las mujeres como débiles y propensas hacia las transgresiones sociales y sexuales, es fácil entender como el cuento de Perrault hace a la niña, que cae en la tentación del bosque y del lobo, cómplice de pecado sexual, o incluso de su propia violación, y la acerca a la imagen de la bruja:

The eating or swallowing of Little Red Riding Hood is an obvious sexual act, symbolizing the uncontrollable appetite or chaos of nature. Moreover, Little Red Riding Hood becomes at one with the wolf. That is, her “natural” potential to become a witch is realized because she lacks self-discipline. [...] All this is summarized in the *moralité* of the fairy tale. The blame for the diabolical rape is placed squarely on the shoulders of naive young girls who are pretty and have correct manners (Zipes, 1993, 77-78).⁸⁶

El deseo de dominar, en nombre de una cultura racional, la descontrolada y diabólica fuerza de la naturaleza que se asocia con una sexualidad libre y salvaje a la que son propensos los hombres lobo y las mujeres como brujas en potencia, funda la ideología del cuento de hadas literario. Zipes opina que el cuento en esencia presenta la regulación discursiva de la sexualidad⁸⁷ y que debe a eso su popularidad:

Little Red Riding Hood reflects men’s fear of women’s sexuality—and of their own as well. The curbing and regulation of sexual drives is fully portrayed in this bourgeois literary fairy tale on the basis of deprived male needs. Red Riding Hood is to blame for her own rape. The wolf is not really a male but symbolizes natural urges and social nonconformity. The real hero of the tale, the hunter-gamekeeper, is male governance. If the tale has enjoyed such a widespread friendly reception in the Perrault and Grimm forms, then

⁸⁶ “El acto de comer o de tragar a Caperucita Roja es obviamente sexual, y simboliza el apetito incontrolable del caos o de la naturaleza. Es más, Caperucita Roja se une con el lobo. Es decir, su potencial natural para convertirse en bruja se realiza a causa de su falta de disciplina. Todo esto está resumido en la moraleja del cuento de hadas. La culpa de la violación diabólica se les atribuye directamente a las muchachas ingenuas jóvenes que son bonitas y tienen buenos modales” [La traducción es mía].

⁸⁷ De acuerdo con la “hipótesis represiva” de Foucault, los discursos sobre el sexo empiezan a proliferar a partir del siglo XVII, mientras en los siglos anteriores, que corresponden a la tradición oral de los cuentos, se hablaba mucho más libremente sobre el tema: “Las prácticas no buscaban el secreto; las palabras se decían sin excesiva reticencia, y las cosas sin demasiado disfraz; se tenía una tolerante familiaridad con lo ilícito. Los códigos de lo grosero, de lo obsceno y de lo indecente, si se los compara con los del siglo XIX, eran muy laxos. Gestos directos, discursos sin vergüenza, transgresiones visibles, anatomías exhibidas y fácilmente entremezcladas, niños desvergonzados vagabundeando sin molestia ni escándalo entre las risas de los adultos: los cuerpos se pavoneaban” (Foucault, 1998: 9).

this can only be attributed to a general acceptance of the cultural notions of sexuality, sex roles, and domination embedded in it (Zipes, 1993: 81).⁸⁸

En la interpretación psicoanalítica de Bettelheim, quien aprecia mucho más la versión de los hermanos Grimm por ser menos explícita en su mensaje moral, el tema del cuento se refiere a los problemas edípicos de una niña durante la pubertad. La niña no tiene la madurez emocional para empezar las relaciones sexuales, por lo cual debería escuchar el buen consejo de su madre, que representa el ego, y resistir las tentaciones del ello, simbolizadas por el personaje del lobo. Cuando la niña le proporciona al lobo la información detallada sobre dónde está la casa de la abuela, ella quiere librarse de su rival sexual y por lo tanto es culpable; la abuela, por su parte, es culpable asimismo por darle a la niña la caperuza roja, que simboliza emociones sexuales prematuras: “Resulta fatal para la muchacha que esta mujer, mayor que ella, se deje arrastrar por la atracción hacia los hombres y que se la transmita dándole una atractiva capa roja” (Bettelheim, 2010: 234). Los personajes de la hija y de la abuela son, por lo tanto, culpables desde este punto de vista, y merecen un castigo. Además, las mujeres maduras del cuento no tienen poder para ayudar a la niña.

Por otro lado, lo masculino está representado por los personajes antitéticos del lobo y del cazador:

Es como si Caperucita intentara comprender la naturaleza contradictoria del personaje masculino al experimentar todos los aspectos de su personalidad: las tendencias egoístas, asociales, violentas y potencialmente destructivas del ello (el lobo); y los impulsos generosos, sociales, reflexivos y protectores del yo (el cazador) (Bettelheim, 2010: 233).

⁸⁸ “Caperucita Roja refleja el miedo masculino de la sexualidad femenina —y de la suya propia también—. El control y la regulación de los instintos sexuales en este cuento de hadas literario y burgués están descritos completamente con base en las necesidades reprimidas del hombre. Caperucita Roja es responsable de su propia violación. El lobo no es tanto el hombre sino que representa el deseo natural y el inconformismo social. El verdadero héroe del cuento, el cazador-guardabosque, representa a la autoridad masculina. Si el cuento ha gozado de una recepción tan amplia y amistosa en las versiones de Perrault y de los Grimm, esto se puede atribuir sin duda a la aceptación general de las nociones culturales de la sexualidad, de los papeles sexuales y de la dominación incorporadas en él” [La traducción es mía].

La abuela y la hija, las culpables, son salvadas por un hombre, que representa un orden moral superior. Desde el punto de vista de la crítica feminista, hay que revisar justamente este tipo de interpretaciones. Bettelheim repite todos los estereotipos culturales sobre las mujeres, pintando a las heroínas como rivales sexuales, indefensas y culpables en necesidad de un salvador masculino racional. Es decir, el hombre establece el orden dentro del caos psicosexual femenino:

Devoured or domesticated, charged with sin or in charge of the feminine hearth, in the literary fairy-tale tradition Red Riding Hood is subjected to the laws of one deliberative masculine body. When the wolf punishes the girl's curiosity, and when the hunter saves her and the grandmother, males determine feminine limits (Bacchilega, 1997: 59).⁸⁹

Desde el punto de vista psicoanalítico de Sibylle Birkhäuser-Oeri, la abuela representa la fuerza natural destructiva, la oscura madre arquetípica poseída por lo inconsciente:

La abuela que vive en el bosque del cuento de Caperucita Roja se convierte en una devoradora semejante, y ello porque primero se la come el lobo que a continuación ocupa su lugar. En este proceso se señala el hecho psicológico de que los “devoradores” generalmente suelen ser “devorados” ellos mismos. Ser tragada por el lobo es lo mismo que estar poseída por un espíritu oscuro. En el hambre del animal salvaje, el lobo, se encierra simbólicamente el peligro de retroceder a un estado de inconsciencia. Al tragarse a la abuela, la convierte a ella también en una “devoradora” (Brickhauser-Oëri, 2010: 209)

Se puede deducir de esta descripción de la abuela que se trata de una “devoradora” en potencia y que el lobo simplemente actualiza su naturaleza destructiva. Brickhauser-Oëri también indica que la mujer, por su asociación arquetípica con la naturaleza, tiene una obligación mayor que el hombre de confrontar lo consciente para evitar convertirse en una madre destructiva y devoradora (Brickhauser-Oëri, 2010: 209). De este modo, ella

⁸⁹ “Devorada o domesticada, acusada de pecado o a cargo de corazón femenino, en la tradición literaria Caperucita Roja está sujeta a las leyes de un cuerpo masculino deliberativo. Cuando el lobo castiga la curiosidad de la muchacha, y cuando el cazador las salva a ella y a su abuela, los hombres determinan cuáles son los límites femeninos” [La traducción es mía].

también construye discursivamente a la mujer como un ser más natural que el hombre, que es un concepto criticado por las feministas y por la misma Valenzuela.

El relato de Valenzuela se inicia con la voz narrativa de la madre, que ya contiene una referencia intertextual a las versiones anteriores de la historia de Caperucita: “No le dije ponte la capita colorada que te tejió la abuelita porque esto último no era demasiado exacto. Pero estaba implícito. Esa abuela no teje todavía” (Valenzuela, 1999: 61). Es curiosa la incertidumbre de la voz narrativa sobre los hechos que narra, y que va a repetirse a lo largo del relato, señalando una distancia crítica respecto a las versiones canónicas y un cuestionamiento perpetuo de las normas de conducta e ideologías establecidas en ellas. El discurso inicial de la madre también ofrece una comparación implícita entre los personajes del relato con sus versiones anteriores: “esa abuela” no es la misma que la de Perrault o de los hermanos Grimm, aunque comparte con ella algunas características importantes. El juego de múltiples voces narrativas, el cuestionamiento de los tópicos de las versiones canónicas a través de la ironía o los comentarios explícitos, la confusión temporal que procede de la utilización aparentemente ilógica de los tiempos verbales —que indica que la historia ocurre tanto en el tiempo mítico de los cuentos de hadas como en el tiempo presente—, constituyen el relato como una metanarración paródica y crítica, que antes que ofrecer una nueva propuesta ideológica definitiva, trata de deconstruir el sustrato ideológico de las versiones tradicionales.

El discurso introductorio de la madre también da unas claves para interpretar el sentido metafórico del texto de Valenzuela. La caperuza le debe servir a la protagonista para protegerle del frío: “Siempre hace frío, afuera, aun en los más tórridos días de verano; la nena lo sabe y últimamente cuando sale se pone su caperucita” (Valenzuela, 1999: 61). El frío del que la protege es metafórico, y el texto, cargado de metáforas y escrito con un lenguaje peculiar y con una disposición tipográfica irregular, es altamente poético y tiene como el tema la trayectoria vital de la mujer y su búsqueda del sentido del amor y del deseo. Caperucita lleva una prenda que le es transmitida en tiempos arcaicos por su abuela arquetípica, así que inicia su camino con un legado cultural femenino que la predefine como persona: “Igual hube de ponerme la llamada caperucita sin pensarlo dos veces y emprendí el camino hacia el bosque” (Valenzuela, 1999: 61).

Willy O. Muñoz considera que Valenzuela sitúa su historia en tres tiempos discursivos: el de las versiones orales, el de las versiones literarias clásicas y el de la contemporaneidad (Muñoz, 1996: 223). Según él, es muy indicativo que la protagonista

utilice, en la frase citada, la forma arcaica verbal “hube”, que sugiere que su viaje empieza en la época de los inicios del sistema patriarcal:

Este traspaso de los poderes de la mujer, que se repetía en forma natural hasta el medioevo, fue coartado por la iniciativa patriarcal, época a la que parece aludirse cuando en este relato la protagonista utiliza la forma arcaica del verbo “haber” (Muñoz, 1996: 232).

Sin embargo, en palabras de la madre, “no es demasiado exacto” que la abuela tejó la caperucita. Es decir, la Caperucita de Valenzuela tratará de forjarse su propio destino a pesar de esa predisposición cultural, tratará de realizarse como mujer libre. En eso consistirá su viaje iniciático.

Las instrucciones de la madre contienen la referencia a “lo otro” de lo cual la niña tiene que cuidarse: “De lo otro la previne, también. Siempre estoy previniendo y no me escucha” (Valenzuela, 1999: 61). “Lo otro” ya está definido por los cuentos predecesores como el deseo, la curiosidad, lo erótico y lo salvaje, encarnados por la figura del lobo. El uso de los tiempo verbales y el hecho de que la prohibición ya está repetida varias veces antes de la salida de esa última Caperucita confirman la hipótesis sobre la multiplicidad de tiempos y de sustratos literarios e ideológicos que intervienen en la caracterización del personaje, quien inicia un viaje ya hecho por muchas otras niñas antes. El viaje que se dispone a hacer no será un viaje corto en el cual se encontrará con una única tentación, como sus predecesoras; al contrario, será un viaje largo: el camino de la vida.

La voz narrativa de la protagonista es la más utilizada en el relato. La mujer se narra a sí misma, de acuerdo con la poética de Valenzuela, para quien tanta importancia tiene el lenguaje femenino no dominado por el poderoso sistema patriarcal. También intervienen otras voces: la de la madre y la de un narrador impersonal, pero no fidedigno. A lo largo del viaje la protagonista dialoga con su madre, y le hace muchas preguntas sobre el sentido del viaje y de la prohibición del deseo encarnado en el lobo. La madre funciona como la voz de la ley y de la prohibición, y Caperucita cuestiona constantemente la autoridad de esa voz:

No nena.
Pero si a vos también te gustan, mamá.
Me as/gustan (Valenzuela, 1999: 62).

La autora utiliza la ironía evocando la imagen clásica de Caperucita, a la cual se le prohíbe el acceso a los placeres: “Mi madre me ha prevenido, me previene: cuídate del lobo, mi tierna niñita cándida, inocente frágil, vestidita de rojo” (Valenzuela, 1999: 64). La alusión a la ternura, la inocencia y la fragilidad tiene que ver claramente con la construcción discursiva de la feminidad en los cuentos de hadas, de un fuerte impacto cultural hasta hoy en día. La heroína de Valenzuela no va a cumplir las prescripciones de este tipo. La voz materna está en parte internalizada: “Cuidado con el lobo, le dice esta voz materna. Como si ella no supiera” (Valenzuela, 1999: 63). Por otro lado, la protagonista ve una contradicción en el hecho de que la madre la envía a un viaje que ya de antemano sabe que está lleno de peligros. También cuestiona los motivos de la madre, suponiendo que ella se aburre en su casa ordenada, y que secretamente le gustaría estar en el bosque, es decir fuera del orden/ley de la casa, en la esfera de lo carnal y de lo libre. La voz de la madre tampoco es constante en su advertencia, que a veces se atenúa en una suerte de aceptación de los deseos de la hija: “Algunas frutas cosecho en el camino y hasta quizá florezca, y mi madre me dice sí, florecer florece, pero ten cuidado” (Valenzuela, 1999: 65).

Eso nos lleva al otro tema: el sentido metafórico del bosque y de la figura del lobo. La misma autora da las claves para interpretarlos en su ensayo “Ventana de hadas”:

El bosque es en realidad el tiempo a lo largo del cual se van cosechando las experiencias (para meterlas en la canastita). [...] El lobo es la representación del inconsciente, la parte oscura de cada ser humano, lo inconfesable y ominoso con lo que debemos enfrentarnos a diario. ¿Cómo puede pretenderse entonces que la mujer adulta sea una persona completa, íntegra, si se la escinde desde chica de su oscuro deseo? (Valenzuela, 2002: 188).

La voz de la madre convierte al lobo en un tabú para la hija. La madre es la voz social, confiada en la casa, espacio humano y civilizado, mientras el bosque y el lobo representan todo lo opuesto. Ya en el inicio del viaje Caperucita descubre que el bosque tiene abismos que la atraen. Además, el bosque está descrito como un bosque caluroso, tropical, de forma que la protagonista siente ganas de quitarse la capa o de desnudarse completamente. También hay frutas que le gustan y que quiere probar. El texto explicita el sentido metafórico sexual de las frutas: de hecho se trata de los hombres: “Hay frutas tentadoras por estas latitudes. Muchas al alcance de la mano. Hay hombres como frutas: los hay dulces, sabrosos, jugosos, urticantes. Es cuestión de irlos probando de a poquito”

(Valenzuela, 1999: 64). La protagonista experimenta con su libertad sexual y desobedece el mandato de la madre. Ese nuevo modelo de conducta representa una conquista de la libertad sexual para la mujer moderna; es ella la que está escogiendo los placeres libremente y está seduciendo a los hombres; y aunque la seducción estaba sugerida en las versiones clásicas, la protagonista de este relato no la asocia con la culpa. Su experimentación con los hombres está descrita con un poco de melancolía, lo que indica que se trata de una búsqueda de amor y no solo de deseo carnal. La melancolía crece a lo largo del camino y la protagonista está evocando, de hecho, sus relaciones con varios hombres:

Porque ahora de tarde en tarde me cruzo con alguno de los sabrosos y a los pocos pasos lo olvido. Nos miramos a fondo, nos gustamos, nos tocamos la punta de los dedos y después ¿qué?, yo sigo avanzando como si tuviera que ir a alguna parte, como si fuera cuestión de apurarse, y lo pierdo. En algún recodo del camino me olvido de él, corro un ratito y ya no lo tengo a mi lado. No vuelvo atrás para buscarlo. Y era alguien con quien hubiera podido ser feliz, o al menos vibrar un poquito (Valenzuela, 1999: 68).

La interacción de la protagonista con el lobo también es muy diferente a las versiones clásicas. El lobo le hace señales a Caperucita, que ella interpreta como obscenas, con lo que se indica que esta heroína moderna entiende bien lo que representa el lobo. Al principio ella siente un miedo mezclado con un atractivo indefinido. Puesto que la protagonista entiende que se trata de un seductor, ella está participando en la interacción de los dos con mucha más consciencia, y no como una niña ingenua, fácil de engañar.

Valenzuela caricaturiza la primera conversación de los dos, en la cual el lobo tiene el papel de seductor engañoso y elocuente, mientras que la mujer no cae en esa trampa: “Bella niña le dice. A todas las dirás lo mismo, lobo. Soy solo tuyo, niña, Caperucita, hermosa” (Valenzuela, 1999: 64). En la segunda conversación, ocurre una subversión a nivel formal del lenguaje, puesto que Caperucita, aparte de ser rebelde, responde de manera vulgar e inconcebible en los cuentos clásicos: “¿Dónde vas, Caperucita, con esa canastita tan abierta, tan llena de promesas?”, me pregunta el lobo, relamiéndose las fauces. Andá a cagar, le contesto, porque me siento grande, envalentonada” (Valenzuela, 1999: 64). Willy O. Muñoz presta mucha importancia a este choque formal entre la pregunta del lobo y la respuesta de la niña:

La respuesta de la joven, entonces, debe ser considerada dialógicamente en relación a los textos que parodia y sus respectivos contextos, a los cambios históricos que producen otro contexto que permite la articulación de dichas palabras, consecuencia de la nueva posición de la mujer, de la reestructuración jerárquica del esquema social, economía que le permite inscripción de una nueva identidad (Muñoz, 1996: 231).

El choque del registro estilístico entre la pregunta y la respuesta representa el choque entre dos discursos que modelan la realidad. Mientras las palabras del lobo parodian el estilo de los cuentos de hadas clásicos, la respuesta señala la autonomía lingüística y ética de ese nuevo modelo de mujer propuesto en el texto.

La nueva heroína es consciente, en parte, de lo que representa el lobo y pasa del miedo inicial a una inclinación hacia él. Reconoce explícitamente que el lobo le da un cierto placer: “A veces cuando duermo sola en medio del bosque siento que anda muy cerca, casi encima, y me transmite escozores nada desagradables” (Valenzuela, 1999: 66). A medida que avanza en su viaje, el lobo se le hace familiar y su figura deviene un poco cómica. La protagonista llega a inventarle un nombre cariñoso, Pirincho, y a extrañarlo cuando está lejos. En una inversión de papeles asignados a los personajes, al lobo le disgusta el apelativo cariñoso, que disminuye su dimensión feroz y dominante, y la protagonista, a través del lenguaje llega a controlar una situación en la que estaba tradicionalmente subordinada.

Sin embargo, el relato no es simplista, y el lobo, convertido en una metáfora mucho más compleja relacionada tanto con el deseo y la pasión como con la búsqueda de amor, se le escapa, y ella lamenta su ausencia y el cambio de carácter de los lobos contemporáneos. El lobo ya no la acecha sino que se convierte en la imagen nostálgica de un deseo vital incumplido: “Las caperucitas de hoy tienen lobos benignos, incapaces. Ineptos. No como el mío, reflexiono, y creo recordar el final de la historia” (Valenzuela, 1999: 69). Es decir, la imagen del lobo en el relato es a la vez cómica y sentimental, crítica y elogiosa. La protagonista consigue cambiar el modelo de las relaciones prescritas con el otro personaje, pero a la vez valora positivamente, en otra inversión del sentido ideológico, lo que este representa como salvaje, carnal y apasionado. En cierto sentido, lo convierte también en el centro simbólico de su búsqueda existencial y quiere asumir el lado positivo de él, lo que será visible en su metamorfosis final.

Las identidades de las tres mujeres del relato —la protagonista, la madre y la abuela— están estrechamente entrelazadas. La madre, como hemos visto, representa al

principio la voz de la ley y de la conciencia para la hija, por lo cual están en un conflicto que genera la principal situación existencial de la protagonista. La abuela, por otro lado, está más cercana a los intereses y los deseos de la niña: “Parece que la abuelita es mi destino mientras madre se queda en casa cerrándole la puerta al lobo” (Valenzuela, 1999: 65). La cercanía con la abuela tiene que ver con la prenda tejida por ella, cuyo color rojo se asocia con los placeres prohibidos: “Teje la añoranza de rojo, teje la caperuza para mí, para la niña que a lo largo de este largo camino será niña [...]” (Valenzuela, 1999: 63) La abuela del relato no solo teje la caperuza, sino también las historias de amor en una actividad paralela: “Y la abuela [...] contará las historias. De amor, como corresponde, las historias tejidas por ella con cuidado y a la vez con cierta desprolijidad que podemos llamar inspiración, o gula” (Valenzuela, 1999: 63). De hecho, esta reescritura de Caperucita es en parte una historia de amor y, aunque la abuela no tiene voz hasta el final mismo, se indica que su actividad, igual que la de otros personajes, es literaria. Otra característica importante de la abuela, que la acerca a la niña, es su afinidad con el lobo, a quien deja entrar libremente a la casa, a diferencia de la madre: “La abuela también va a ser osada, la abuela también le está abriendo al lobo la puerta en ese mismo instante” (Valenzuela, 1999: 63). La protagonista también siente que la abuela la entiende mejor en sus deseos de placer y de autonomía: “Ella sabe. Pero el placer es solo mío” (Valenzuela, 1999: 65).

Francisca Nogueroles analiza la simbología de los personajes en términos psicoanalíticos:

Las conflictivas relaciones entre generaciones ayudan a entender cómo la madre se perfila como símbolo de castración, mientras la abuela representa a la mujer que ya ha atravesado el bosque, identificada con la nieta en el espacio de la libertad (Nogueroles, 2011: 116).

A diferencia del análisis psicoanalítico de Bettelheim, que interpreta a la abuela como una mala influencia por iniciar a la niña en la vida sexual prematuramente, el relato de Valenzuela puede interpretarse como la descripción metafórica del proceso de la maduración sexual y de la apropiación de su propia sexualidad por parte de la mujer.

A pesar de todas las diferencias entre las tres mujeres del relato, las relaciones entre los personajes se hacen más complejas y sus identidades se superponen gradualmente. A través de una curiosa referencia intertextual a otro cuento de hadas, “Blancanieves”, la

protagonista se identifica con su madre. Caperucita encuentra un espejo en el bosque, le hace la clásica pregunta sobre quién es la más bella, y el espejo le responde que se ha equivocado de historia. En el espejo se ve la imagen de la madre, en vez de la suya. Este evento funciona como una especie de catarsis para la protagonista, que a partir de entonces internaliza la prohibición de la madre, asumiendo de este modo la responsabilidad completa por su conducta: “Me reí, se rió, nos reímos, me reí de este lado y del otro lado del espejo, todo pareció más libre, más liviano; por ahí, hasta rió el espejo” (Valenzuela, 1999: 66). Desde este momento, empieza a llamar al lobo con el nombre cariñoso de Pirincho, haciéndolo más familiar. Es decir, cuando la prohibición, el sentido moral, ya no viene de afuera, como voz externa, el lobo se hace menos misterioso y extraño, y el relato de su propia vida le pertenece a Caperucita más que antes: “Total, la madre soy yo y desde mí mandé a mí-niña al bosque” (Valenzuela, 1999: 67). Sin embargo, la maduración de la protagonista y la reapropiación del lenguaje femenino son un proceso y no se dan de una vez y para siempre: “Lo sé, de inmediato lo olvido, y esa voz de madre vuelve a llegarme desde afuera. De este modo hemos avanzado mucho” (Valenzuela, 1999: 67).

Una vez superadas las diferencias entre la madre y la hija, la protagonista llega a identificarse, en un extraño proceso de metamorfosis, con el resto de los personajes del relato, ya al final del viaje. Caperucita llega a la casa de la abuela transformada en el lobo:

Y cuando por fin llego a la puerta de su prolija cabaña hecha de troncos, me detengo un rato ante el umbral para retomar aliento. No quiero que me vea así con la lengua colgante, roja como supo ser mi caperuza, no quiero que me vea con los colmillos al aire y la baba chorreándome de las fauces (Valenzuela, 1999: 69).

Se encuentra con una metamorfosis paralela en su abuela: ella también se ha convertido en lobo. Le parece cambiada, pero muy familiar a la vez. Caperucita-lobo acepta la invitación de meterse a la cama con ella y, en una repetición paródica y humorística de la serie de preguntas clásicas, la interroga sobre sus orejas y ojos grandes, y sobre la nariz peluda, antes de ser devorada. La protagonista siente que no habla con su propia voz cuando hace las preguntas, y que repite algo “antiquísimo”, con lo cual la historia vuelve al plan arquetípico, pero con una resolución a la vez similar y muy diferente. Lo que era el final infeliz en el cuento aleccionador de Perrault, parece el final feliz y el cumplimiento del destino en el relato de Valenzuela: “La reconozco, lo

reconozco, me reconozco. Y la boca traga y por fin somos una. Calentita” (Valenzuela, 1999: 70). Los límites subjetivos se disuelven en una supraidentidad de todos los personajes del cuento, con todas sus funciones simbólicas y metafóricas. La aceptación del lobo como parte de la identidad propia representa la internalización del placer.

La unión final de los personajes es esencialmente femenina: “La presencia del lobo mediatiza esa unión, pero no representa una identificación con un sujeto masculino, sino con las pulsiones y los instintos que comparten las mujeres” (Cordones-Cook, 2001: 95). Como hemos visto en los planteamientos de Zipes, tanto las brujas como los hombres lobo eran vistos en su momento por la Iglesia y la sociedad como el elemento subversivo del orden, la fuerza carnal diabólica. Es por eso que el lobo juega un papel tan importante en las construcciones de identidades femeninas en esta reescritura de Valenzuela, en un mundo ficcional donde los únicos hombres aludidos cumplen la función de proporcionar el placer sexual para Caperucita. La voz de la autoridad, que refleja los mandatos patriarcales, está relegada a la madre.

En la opinión de Muñoz, la metamorfosis de esas mujeres en los lobos simboliza la victoria de la sexualidad libre y no represiva, que es una reconquista de la mujer moderna:

La licantropía que experimentan las dos mujeres, por lo tanto, es una forma de recobrar el estado primario, aquel en que la sexualidad era una inclinación natural libremente practicada, exenta de control institucionalizado por médicos, pedagogos, y moralistas, limitada por la proliferación de discursos que tienden a hacer desaparecer el sexo como un secreto prohibido. La antiquísima voz que la personaje escucha en la casa de la abuela proviene de aquella época anterior al control sexual, tiempo en que la sexualidad no estaba gobernada por el binomio crimen y castigo (Muñoz, 1996: 236).

De cualquier modo, el final no implica un castigo para la protagonista; al contrario, se presenta más bien como la última instancia en un largo proceso de aprendizaje y de transformaciones psicológicas en la heroína que termina con una última transformación satisfactoria. En las palabras de la propia Valenzuela, del ensayo “Ventana de hadas”: “No hay una devoración final, hay integración no necesariamente heroica” (Valenzuela, 2002: 190).

La Caperucita de Valenzuela rechaza los aspectos moralizantes de los cuentos de Perrault y de los Grimm para asumir una autonomía sexual completa, sin sentirse culpable. Su deseo no tiene nada que ver con la transgresión de un orden cristiano o burgués, sino

que se constituye como un deseo femenino libre, estrechamente conectado con el aprendizaje vital y con el imaginario no reprimido encarnado en las imágenes del bosque y del lobo. El lobo no es un violador ni la mujer cómplice de su propia violación, sino que los dos desarrollan su sexualidad al margen de constricciones culturales. Las tres mujeres del relato se hacen una, en vez de competir como en los cuentos de hadas clásicos o en las teorías psicoanalíticas. El antiheroísmo al que Valenzuela alude consiste precisamente en substraerse de la imagen del héroe patriarcal, que salva y a la vez oprime a la mujer en nombre de un orden social creado por él. La escena final, aunque conserva los elementos del cuento de Perrault, ya no significa ni la violencia ni el castigo, sino, más bien, la reapropiación libre de lo salvaje, lo erótico y lo socialmente subversivo por parte de las mujeres que toman la rienda de su destino.

6. “La llave”

Este relato presenta los motivos del cuento de Perrault “Barba Azul”. En realidad no se trata de la recreación del argumento original, que se repasa brevemente y sin cambios de importancia, sino de una transposición de la heroína del cuento de Perrault a la época actual. La protagonista de la reescritura es una profesora que trata de enseñar a las mujeres cómo interpretar la historia tradicional de su propia vida. Sin embargo, a pesar de la naturaleza sobrenatural de tal transposición, que supone que la protagonista ha vivido durante siglos, el relato no se centra en este fenómeno inexplicable, y los hechos presentes están narrados de manera realista. La introducción de este personaje-arquetipo en una historia realista y actual sirve más bien como una ampliación inmediata del tema y del alcance del cuento original: esta mujer podría ser cualquier mujer en las mismas circunstancias. Además, introduciendo un personaje ficcional existente en el argumento de su relato, Valenzuela establece otra vez su propio relato como un texto metanarrativo, que trata realidades de la ficción y, como veremos, de la crítica literaria, que como modelos discursivos influyen significativamente en la realidad femenina hasta hoy en día. La voz narrativa de la protagonista ofrece una nueva interpretación polémica y rebelde de una historia sobre las mujeres, contradiciendo la voz autoral moralista de Perrault y, más en

general, ofrece una nueva interpretación de los modelos de conducta y de la percepción de las mujeres.

El cuento “Barba Azul” no es el típico cuento de hadas, en cuanto a que tiene una protagonista activa, cuya transgresión de una orden dada por el hombre constituye el núcleo argumental. El único evento de índole sobrenatural del cuento consiste en el hecho de que la llave, que le ha servido de instrumento de transgresión, no puede lavarse de sangre, y como tal, este objeto mágico, en la interpretación de Valenzuela, sirve en la tradición literaria e interpretativa como recordatorio de la vergüenza de la transgresión culpable de la mujer, una suerte de estigma. En un intento de subvertir este tipo de juicios sobre las mujeres que subvierten el orden establecido, la autora convierte la llave manchada en la metáfora central del relato, con claras connotaciones políticas, intentando designar con ella el valor de una mujer libre y luchadora por la justicia.

El cuento de Perrault “Barba Azul” narra la historia de un hombre rico que tenía la mala fortuna de tener un feo aspecto físico, por lo cual tuvo dificultades para atraer a las mujeres. Sin embargo, Barba Azul ya se había casado varias veces. Al inicio de la trama, cuando el protagonista tiene la ambición de casarse con una de sus dos jóvenes vecinas, las dos muchachas se niegan no solo por su barba de color, sino porque sus mujeres anteriores habían desaparecido misteriosamente. Barba Azul consigue convencer a la más joven, tras unos días festivos que pasan en su casa de campo; se casan y al cabo de un mes le avisa que se va de viaje y le entrega las llaves de todas las habitaciones de la casa con la advertencia de que de ningún modo debería entrar en una de ellas, sin más explicaciones. La protagonista no resiste la tentación, se ve “dominada por la curiosidad” y abre la habitación como llevada por un impulso involuntario más fuerte que el miedo a las consecuencias. Allí encuentra a las mujeres asesinadas por su marido, y ocurre el único evento mágico de la historia: se le cae la llave al suelo lleno de sangre y no consigue lavarla a pesar de muchos esfuerzos. Barba Azul vuelve inesperadamente la misma noche, descubre la desobediencia de la mujer gracias a la llave manchada y amenaza con matarla. La mujer le pide perdón “con todas las muestras de un verdadero arrepentimiento” (Perrault, 2001: 127). El narrador también apunta que en ese momento la mujer era hermosa aparte de verse afligida, lo que comúnmente sería suficiente para obtener el perdón. La salvan sus dos hermanos, que entran a la casa justo en el momento en que el marido estaba levantando el cuchillo para matarla. El final feliz consiste en que la esposa hereda la riqueza del marido muerto y se casa de nuevo, esta vez con un hombre mejor.

Perrault añade dos moralejas al final del cuento. En la primera reprime la curiosidad de las mujeres:

Es la curiosidad una manía
que, pese a su atractivo y apetencia,
cuesta muchos disgustos con frecuencia,
y de ello hay mil ejemplos cada día.
Es, pese a las mujeres, un placer
ligero y harto avaro,
que en probándolo ya deja de ser,
y siempre cuesta demasiado caro (Perrault, 2001: 130).

Por lo tanto, aunque al final del cuento el personaje de Barba Azul es castigado, Perrault adjudica la “culpa” de la curiosidad a las mujeres e, indirectamente, a la protagonista. La segunda moraleja no tiene relación directa con la trama del cuento; el autor constata que ya no hay esposos tan terribles y acaba con una proclamación sobre la confusión de los papeles sociales entre el hombre y la mujer en el matrimonio:

[...] y, sea como quiera
el color de su barba, yo proclamo
que apenas hay manera
de ver quién de los dos es allí el amo (Perrault, 2001: 131).

El comentario aleccionador de Perrault echa una luz nueva sobre el argumento del cuento, puesto que acentúa la culpa de la curiosidad de la protagonista, mientras que en el cuento la mujer se salva de un marido monstruoso y asesino y se casa otra vez, más felizmente, recibiendo así una suerte de premio típico de los cuentos de hadas. La narración no se detiene en divagar sobre el sentido moral de su acto transgresivo. Además, ella es descrita como bella, sinceramente afligida y el narrador impersonal se refiere a ella repetidamente como a una “pobre mujer”, con claras muestras de simpatía. Por otro lado, ya el color extraordinario de la barba del hombre, junto con su fealdad, lo designan como una especie de posible monstruo, lo que resulta ser verdad, puesto que se revela que se trata de un asesino múltiple. El final de la historia es, por consiguiente, el final lógico y feliz de la justicia cumplida, y la oposición entre el bien y el mal aparentemente funciona a favor de la mujer. Sin embargo, la primera moraleja de Perrault se refiere exclusivamente a la culpa de la mujer, mientras que la segunda, aunque menciona de paso que el esposo es terrible, da la impresión de una nostalgia por los tiempos en que el hombre tenía más

autoridad en el matrimonio. De este modo, Perrault influyó decisivamente en las futuras interpretaciones y versiones del cuento:

As the most authoritative version of “Bluebeard”, it should not be surprising that Perrault’s narrative has led literary retellers and commentators, especially in the nineteenth century, to identify the tale’s central theme and crime as women’s curiosity. The key is the central motif; women are targeted as the primary audience for the tale’s apparent cautionary message (Bacchilega, 1997: 106).⁹⁰

El relato de Valenzuela trata de subvertir precisamente la interpretación que Perrault hace de su propia versión del cuento, y del sentido moral que él le otorga. Es decir, el relato “La llave” funciona más bien como comentario y crítica de una cierta tradición interpretativa iniciada por las moralejas de Perrault, una tradición curiosa y ciertamente sorprendente teniendo en cuenta el argumento del cuento. El “crimen” de la curiosidad femenina ha tenido mucho más peso en las interpretaciones y versiones del cuento posteriores que el crimen de los asesinatos de marido:

What originally functioned as a motor of the plot and as means of introducing villainy becomes a general behavioral guideline. [...] Bluebeard’s command (which stems from a murderer’s need to conceal the evidence of his crimes) is legitimized; his wife curiosity becomes an emblem of women’s weakness in the face of temptation. It is doubtful that anyone would, on careful reflection, advocate blind obedience to Bluebeard’s command. Yet his injunction not to look into the forbidden chamber remains the most memorable part of the story and is repeatedly validated in morals about the evil of curiosity (Tatar, 2003: 166).⁹¹

⁹⁰ “Como la versión más autoritativa del cuento ‘Barba Azul’, no debería sorprender que la narración de Perrault ha llevado a los que han vuelto a contar la historia y a los comentaristas, especialmente en el siglo diecinueve, a identificar el tema central del cuento como el crimen de la curiosidad femenina. La llave es el motivo central: las mujeres son pensadas como el público primario en el mensaje aparentemente ejemplar del cuento” [La traducción es mía].

⁹¹ “Lo que originalmente funcionaba como el motor de la intriga y como el medio para introducir la maldad se convierte en guía general de comportamiento. [...] La orden de Barba Azul (que proviene del deseo del asesino de ocultar la evidencia de sus crímenes) se ha legitimado: la curiosidad de la mujer se ha hecho emblema de la debilidad de las mujeres confrontadas con la tentación. Es difícil creer que alguien defendería, pensándolo bien, la obediencia ciega al mandato de Barba Azul. Sin embargo, su orden a no mirar lo que hay en el cuarto prohibido es la parte más memorable de la historia y se ha validado repetidamente en las moralejas sobre los males de la curiosidad” [La traducción es mía].

Algunos críticos y escritores han relacionado la transgresión de la mujer con la curiosidad sexual. Según Bettelheim, Barba Azul es una historia que trata el tema de la infidelidad conyugal de la mujer, que había sido puesta a prueba por parte de su marido. Así es que la llave viene a ser un símbolo fálico, mientras la sangre alude a la desfloración:

La llave que abre la puerta de una habitación secreta provoca asociaciones con el órgano sexual masculino, en especial con las primeras relaciones sexuales, cuando se desgarran el himen y se impregna de sangre. Si éste es uno de los significados ocultos, parece lógico que no se pueda eliminar con nada: la desfloración sexual es irreversible (Bettelheim, 2010: 401).

Las mujeres asesinadas del cuarto prohibido pertenecen solo a la fantasía de la esposa. El crimen del marido, por lo tanto, consiste en la cólera con la que reacciona a la infidelidad, por lo que es castigado con la muerte, mientras que la mujer comete el crimen sexual. Según él, el cuento es admonitorio para los hombres y las mujeres, y “transmite profundas cualidades humanas y morales” (Bettelheim, 2010: 403).

La idea sobre la nociva curiosidad femenina tiene larga tradición cultural. Como señala Barbara Benedict:

Impertinent curiosity, particularly sexual snooping, is an impulse traditionally attributed to women. From Pandora’s peeking and Eve’s eating to Alice’s anxiety in Wonderland, female curiosity in religion, myth, popular culture, and high literature has meant a perverse desire to spy things out, particularly to know what makes men, men (Benedict, 2001: 118).⁹²

Los dos ejemplos más prominentes son la Eva bíblica y la Pandora mitológica. La curiosidad de Eva atrae el castigo de Dios, mientras la curiosidad de Pandora, la bella mujer enviada a la tierra para seducir y dañar a los hombres, extiende los males sobre la tierra. En la opinión de Laura Mulvey, los dos personajes encarnan al deseo de saber, pero el mito de Pandora asocia este deseo con figuras espaciales, similar a lo que ocurre en

⁹² “La curiosidad impertinente, especialmente el espionaje sexual, es un impulso tradicionalmente atribuido a las mujeres. Desde el vistazo de Pandora y el apetito de Eva hasta la ansiedad de la Alicia en País de las Maravillas, la curiosidad femenina en la religión, el mito, la cultura popular, y la alta literatura ha significado el deseo perverso de espiar las cosas, en particular para saber qué es lo que hace hombres a los hombres” [La traducción es mía].

“Barba Azul”. La curiosidad femenina se asocia con un espacio vedado al que la mujer quiere acceder. En el caso de Pandora, Mulvey argumenta, desde una perspectiva psicoanalítica y feminista a la vez, que el secreto vedado tiene que ver con los aspectos reprimidos de la sexualidad femenina:

The female figure not only is driven by transgressive curiosity, to open the box, but is able to look at the supposed horror of those aspects of the female body that are repressed under patriarchal culture. It is here that the myth, otherwise from its very beginnings truly a symptom of misogyny, can find a point of transformation (Mulvey, 1996: 61).⁹³

María Tatar cita el caso de “Barba Azul” y de sus varias interpretaciones y versiones como el caso más curioso de la uniformidad atípica de opiniones sobre la enseñanza moral del cuento, que consiste en la condena de la curiosidad femenina, a pesar de que el supuesto crimen de la mujer parece prácticamente insignificante cuando se compara con el crimen actual del marido. Ella destaca que la secuencia argumental de prohibición/desobediencia es bastante típica en los cuentos de hadas folklóricos, y no tiene en sí ningún valor moral. Es más, en los cuentos de hadas hay varios ejemplos de curiosidad masculina, similar a la de la protagonista de “Barba Azul”, pero que acaban felizmente para los personajes. Por eso ella propone una nueva lectura con un cambio de enfoque:

With its emphasis on forbidden chambers, its movement from curiosity to revulsion, its focus on the “spectacular” moment rather than on the actual act of violence and violation, it is more likely to be addressing fears about violence, death, and sexuality (Tatar, 2003: 170).⁹⁴

De un modo similar, pero más apasionado y rebelde, el cuento de Valenzuela es una nueva propuesta de la interpretación del cuento.

⁹³ “La figura femenina no solo es llevada por una curiosidad transgresiva a abrir la caja, sino que es capaz de mirar el supuesto horror de aquellos aspectos del cuerpo femenino que son reprimidos bajo la cultura patriarcal. Es aquí que el mito, ya desde sus inicios un verdadero síntoma de misoginia, puede encontrar un punto de transformación” [La traducción es mía].

⁹⁴ “Con su énfasis en los cuartos prohibidos, su movimiento de la curiosidad hacia la repugnancia, su enfoque en el momento ‘espectacular’ en detrimento del acto mismo de la violencia y violación, es más probable que trate los miedos relacionados con la violencia, la muerte y la sexualidad” [La traducción es mía].

La voz narrativa del cuento de Valenzuela pertenece a una mujer de identidad compleja: a la vez arquetipo literario y mujer concreta, histórica, que vive en Buenos Aires a finales del siglo XX. Como arquetipo literario, se siente poco apreciada, por lo cual su tarea de mujer actual es contar el cuento de su propia vida desde un nuevo punto de vista y haciendo una revalorización de los hechos.

En el breve y vago repaso de los hechos claves de la versión tradicional, la narradora-protagonista contrasta su propia visión y su juicio moral con la de los otros, los narradores canónicos de las vidas de las mujeres:

Confieso que me salvé gracias a esa virtud, como aprendí a llamarla aunque todos la llamaban feo vicio, y gracias a cierta capacidad deductiva que me permite ver a través de las trampas y hasta transmitir lo visto, lo comprendido (Valenzuela, 1999: 93).

También hace referencia explícita a Perrault como narrador responsable de las connotaciones negativas que han llegado a tener sus actos del cuento:

Pero hay que reconocer que empecé con suerte, a pesar de aquello que llegó a ser mi defecto por culpa de un tal Perrault —que en paz descanse—, el primero en narrarme.

Ahora me narro sola (Valenzuela, 1999: 94).

La protagonista está descontenta con el papel que tradicionalmente se le asigna en el desarrollo de la trama del cuento:

Dicen que sólo Dios pudo salvarme, mejor dicho mis hermanos —mandados por Dios seguramente—, que me liberaron del ogro. Me lo dijeron desde el principio. Ni un mérito propio supieron reconocerme, más bien todo lo contrario (Valenzuela, 1999: 93).

Sin embargo, la narradora no ofrece una versión alternativa de los hechos y afirma que todo ocurrió tal como lo contó Perrault. En algunas versiones folklóricas la protagonista participa más activamente en su salvación, pero Valenzuela no introduce motivos de este tipo. Parece, entonces, que la protagonista se opone al tipo de interpretaciones que se enfocan en la salvación de la mujer de las consecuencias de su acto

transgresivo, mientras, para ella, la transgresión misma debería dar las claves interpretativas del cuento y representa de por sí un acto de salvación y de liberación.

De hecho, todo el relato se centra en las confrontaciones de varios puntos de vista sobre el papel y el valor de la protagonista del cuento de Perrault, y, a nivel más general y trascendente, sobre el papel de la mujer en la sociedad: “Digamos que sólo intento darles vuelta la taba, como se dice por estas latitudes; o más bien invertir el punto de vista” (Valenzuela, 1999: 94). Como tal, el relato funciona como ejercicio interpretativo y subversivo del canon representacional femenino, con un claro intento de resemantizar el lenguaje tradicional que participa en la constitución de la imagen social de la mujer. Es así que la narradora señala el mal uso del término pecado:

A lo largo de siglos me huyen los hombres porque he hecho de pecado la virtud y eso no lo perdonan. Son ellos que nos señalan el pecado. Es cosa de mujeres dicen [...] (Valenzuela, 1999: 94)

Es por eso que se rebela contra los que consideran y llaman su curiosidad un defecto:

Desde siempre, repito, se me ha acusado de un defecto que si bien pareció llevarme al borde de la muerte acabó salvándome, a la larga. Un “defecto” que aprendí —con gran esfuerzo y bastante dolor y sacrificio— a defender a costa de mi vida (Valenzuela: 94).

La narradora debate la percepción y la valorización generalizadas del comportamiento del personaje femenino, que según ella debe servir como un modelo positivo. Como el argumento mismo ofrece un modelo de la mujer activa, cuya desobediencia la lleva a descubrir un crimen horrible, no cambia —salvo en pequeños detalles— la trama original del cuento: “Describo las diversas versiones que se han ido gestando a lo largo de siglos y aclaro por supuesto que la primera es cierta [...]” (Valenzuela, 1999: 94).

En la parte central del relato se describen los talleres y seminarios que la protagonista imparte a sus contemporáneas. Estos consisten en el análisis activo del cuento de Perrault y en una práctica actual del uso de la llave del cuarto prohibido. La protagonista considera que ella salvó a todas las mujeres con su acto original de valentía y curiosidad y trata de enseñarles el valor de una nueva lectura —no reescritura— del cuento. A diferencia de los cuentos de hadas clásicos, la mujer no necesita la ayuda del

hombre para salvarse. En el caso concreto de Barba Azul, hay algo más: los hermanos la salvaron originalmente del asesinato por parte de su marido, pero la verdadera salvación de la mujer consiste en confrontarse con los cuartos oscuros y prohibidos que contienen a las mujeres degolladas, es decir salir de la ignorancia sobre el tratamiento de las mujeres por los hombres. En este sentido, la protagonista presenta un modelo para todas las mujeres, quienes para ofrecer resistencia a los sistemas represivos tienen que atreverse a acceder primero a su lado oscuro y secreto. Como señala Colette:

Esta adolescente, de antaño que optó por seguir su camino iniciativo, se transformó gradualmente en un continuum colectivo femenino, que sobrevivió y continuará sobreviviendo en medida que supere una y otra vez el miedo profundo a la muerte impuesto por los relatos masculinos (Collete, 2007: 258).

Por eso, refiriéndose a la moraleja de Perrault y a su crítica de la curiosidad de las mujeres, la protagonista dice: “¡La sagrada curiosidad, un efímero placer!, repito indignada, y mi indignación permanece intacta a lo largo de siglos” (Valenzuela, 1999: 95). La lectura que hace el grupo de mujeres provoca una polémica y muchas debaten que acaso no había que abrir el cuarto cerrado para no perder la vida llena de comodidades. Pero las comodidades, afirma el personaje, son ilusorias y forman parte de la misma trampa discursiva que denuncia la curiosidad femenina: “Todas ellas fueron víctimas de su propia curiosidad, me dicen los manuales y muchas veces también me lo señala la gente que participa en los talleres” (Valenzuela, 1999: 96). La narradora rechaza esta interpretación rotundamente. El relato de Valenzuela no solo explícitamente rechaza el modelo interpretativo del cuento clásico de Perrault, sino también el arquetipo femenino clásico, asignándole a la mujer otras actividades como propias de su género:

Yo presento las opciones, y entre todas escarbamos en las opciones, y curioseamos, y nos entregamos a las actividades bellamente femeninas: desgarramos velos y destapamos ollas y hacemos trizas al mal llamado manto de olvido, el muy piadoso según dice la gente (Valenzuela, 1999: 96).

En una inversión irónica del sentido tradicionalmente asociado con lo bello y lo femenino en los cuentos de hadas, la autora propone un nuevo modelo de mujer moderna, activa, curiosa y luchadora contra el olvido. Pero la voz narrativa, otra vez, no entra en debate solo con Perrault o con los códigos de conducta de la mujer presentes en los cuentos

de hadas, sino también con sus lectores e intérpretes de hoy en día, con esa gente que utiliza sintagmas dañinos como “manta de olvido” o que confunde el olvido con la piedad.

La memoria histórica es de suma importancia para la escritora, como se puede ver repetidamente en sus ensayos. Es más, Valenzuela ha expresado en sus ensayos y entrevistas que es un deber y responsabilidad personal de los escritores dejar la constancia de las atrocidades de la dictadura militar argentina en su obra narrativa y confrontar las atrocidades del régimen a pesar del miedo o del dolor que uno pueda sentir. En esta tarea, ha sostenido en el ensayo “Lo que no puede ser dicho”, las mujeres escritoras han tenido más prominencia, del mismo modo que las mujeres en general han mostrado más valor y activismo en la lucha contra el régimen.

No es de sorprender entonces que el motivo de la lucha femenina contra el olvido, que ocupa un lugar central de su poética, convierta este relato, al final, en una suerte de manifiesto literario de la autora, con connotaciones explícitamente políticas. Lo que la protagonista lamenta es el poco valor de las mujeres de hoy, el hecho de que “nunca están dispuestas a pagar el precio” (Valenzuela, 1999: 97) de utilizar la llave metafórica. Sin embargo, hay una mujer que sí se atreve a utilizar la llave sin miedo y con orgullo, y es fácilmente reconocible en la descripción como una de las Madres de Plaza de Mayo, que se reconocían por llevar pañuelo blanco en la cabeza:

Todas siempre iguales en todas partes. Menos esta mujer, hoy, en Buenos Aires, ésta tan serena con la cabeza envuelta en un pañuelo blanco. Levanta el brazo como un mástil y en su mano la sangre de la llave luce más reluciente que la propia llave. La mujer la muestra con orgullo no exento de tristeza y no puedo contener el aplauso y una lágrima (Valenzuela, 1999: 97).

Valenzuela le otorga la voz a esta mujer también, y, en línea con el tono polémico del cuento, es otra vez la voz que se opone a las voces externas que definen la identidad de una misma: “Acá hay muchas como yo, algunos todavía nos llaman locas aunque está demostrado que los locos son ellos, dice la mujer del pañuelo blanco en la cabeza” (Valenzuela, 1999: 97).

En el relato “La llave” la autora expresa muchas de las preocupaciones literarias y éticas que definen su obra narrativa y su visión personal de la literatura. El cuestionamiento repetido de las palabras que describen a las mujeres, a través del uso de comillas, o de la caracterización de la falacia de las designaciones tradicionales a través del

sintagma “mal llamado”, y la confrontación repetida de varios puntos de vista, más o menos canónicos, reflejan la insistencia de Valenzuela en resemantizar el lenguaje sobre las mujeres con el fin de luchar contra la represión y de deconstruir los discursos del poder. Además, el cuarto prohibido de Perrault viene a ser, en esta reescritura, el horror de la dictadura militar argentina, y la protagonista se convierte, junto con las Madres de Plaza de Mayo, en el modelo verdaderamente heroico de cómo enfrentar tales horrores. Nada más lejos de la crítica de la mujer desobediente y curiosa que han hecho Perrault y sus seguidores.

CAPÍTULO VI

LAS MUJERES Y LA DICTADURA

I. CONTEXTO HISTÓRICO

El 24 de marzo de 1976, a través de un golpe de Estado encabezado por el teniente general Jorge Rafael Videla que derrocó el gobierno constitucional de María Estela Martínez de Perón, se instauró la dictadura militar, que iba a durar hasta 1983 y que se autodenominó “Proceso de Reorganización Nacional”. Fue la última de las seis dictaduras argentinas del siglo XX y la segunda de tipo permanente, es decir, que no se presentó como “gobierno provisional”. La Junta Militar, integrada por los comandantes en jefe de las tres Fuerzas Armadas (Ejército, Armada y Fuerza Aeronáutica), asumió el poder. Durante la dictadura hubo cuatro juntas militares en el poder y cada una designó como presidentes *de facto* a los integrantes del Ejército. La política represiva del nuevo gobierno incluyó la destitución de las instituciones representativas, la supresión de las libertades públicas, el sometimiento del Poder Judicial, la suspensión de los partidos y organizaciones políticos y el control de las universidades y de los medios de comunicación.

El principal objetivo de la nueva organización estatal era la represión de los “subversivos”, es decir, de los grupos sindicales y los grupos armados de la izquierda que llegaron a una cierta prominencia en la vida política del país después de la caída de la dictadura militar previa. Sin embargo, la represión estatal, que se convertirá en la principal característica del “Proceso”, no se restringe a los grupos con directa participación política, sino que incluye a cualquier persona sospechosa de “subversiva”, aunque sea de modo indirecto, como también a familiares y conocidos de los percibidos enemigos del Estado. Se formaron para este propósito los “Grupos de Tareas” comandados por las Fuerzas Armadas. La política de los secuestros, las detenciones y los asesinatos de los percibidos enemigos políticos se hacía al margen del orden legal y secretamente en los numerosos campos de concentración que se establecieron en todo el país, en su mayoría en propiedades que pertenecían a las fuerzas militares. La tortura y, en menor grado, los asesinatos de los enemigos políticos del Estado eran frecuentes en Argentina en las décadas anteriores a la última dictadura militar. Sin embargo, a partir de los setentas, estas acciones se erigen como una política del terror paraestatal y alcanzan su momento culminante en los años de la dictadura.

Según Duhalde, la organización del Estado durante esos años lo convierte en Estado Terrorista, cuyas principales características se definen a través de “la necesidad de

estructuración —casi con tanta fuerza como el Estado Público— del Estado Clandestino y, como instrumento de éste, el terror como método” (Duhalde, 1983: 28).

Se estima que unas treinta mil personas han desaparecido durante la dictadura. La represión del Estado sobre “los subversivos” empezaba con el secuestro, seguía con la “desaparición”, que correspondía a la estancia en los centros de detención y tortura, y acababa, en la mayoría de los casos, con el asesinato.

La tortura institucional del Estado tenía métodos y objetivos más complejos que la mera obtención de información:

Es ése un ejercicio sin mediaciones que va más allá de la simple praxis omnímoda de la autoridad; persigue fines que sobrepasan al acatamiento a las órdenes impartidas: determina todo un código de conducta y pensamiento, de transformación de la personalidad, de los que están inmersos en esa realidad. La fuerza no se presenta pura en su desnudez como sólo violencia engendradora de relaciones de poder. Va más allá: el poder engendra una sutil red de dominación a partir de todos los condicionamientos desintegradores de la personalidad del secuestrado (Duhalde, 1983: 166).

Las técnicas de tortura en los campos de concentración de la dictadura eran muy elaboradas y comprendían tanto la destrucción psicológica como la física. La tortura física consistía típicamente en el uso de picanas eléctricas que se aplicaban en zonas sensibles del cuerpo durante el proceso de la interrogación. Eduardo Luis Duhalde señala la existencia de un modelo de tortura psicológica, planificado rigurosamente y aplicado uniformemente en varios campos, al que denomina el “modelo desintegrador”. El objetivo del modelo era la destrucción de la personalidad del torturado, y los torturadores se servían para estos fines de la ayuda “profesional” de médicos y psicólogos:

Nada queda fuera de esta planificación que tiene como elemento conductor la relación amo-esclavo y como hábitat el campo de concentración, con la particular percepción fenomenológica del *tiempo* que éste transmite: el presente continuo, el pasado negado y el futuro imposible (Duhalde, 1983: 163).

Duhalde describe como características de la tortura psicológica la constante amenaza de la muerte, el aislamiento de los prisioneros, la pérdida de la visión y de la noción del tiempo, la “cosificación”, los vejámenes psicofísicos que llevan a la pérdida de

la autoestima, la tensión constante que se incrementa con la llegada de nuevos prisioneros, las salidas a la calle, la espera en las noches de traslado, etc.

Durante la dictadura argentina se forma una relación especial con el cuerpo humano, especialmente el femenino —tanto el cuerpo real de los prisioneros y prisioneras torturadas, como el cuerpo conceptual y metafórico de la sociedad, considerado enfermo en el discurso oficial de los militares. Los cuerpos torturados, pertenecientes a “los subversivos” destinados a “desaparecer” y sin derecho a una identidad propia, eran el lugar de la inscripción violenta de los valores del régimen. Es decir, los actos de tortura tenían carácter performativo y simbólico, y no eran un ejercicio puro de la violencia bruta. Estos actos, que en el caso de las mujeres incluían regularmente la violencia sexual, funcionaban, además, como demostración del poder sobre las mujeres que no obedecían al papel de género prescrito por el Estado. A nivel más general, la articulación oficial de los fenómenos sociales y políticos, tanto a través de varias instancias discursivas como a través de los actos performativos del Estado, les otorgaba características de género sexual.

La supuesta enfermedad de la sociedad argentina de la época ocupaba una parte sustancial en la retórica militar. Los agentes del Estado se presentaban como médicos que iban a curarla:

En la época de la dictadura, circulaba un tipo de relato “médico”: el país estaba enfermo, un virus lo había corrompido, era necesario realizar una intervención drástica. El Estado militar se autodefinía como el único cirujano capaz de operar, sin postergaciones y sin demagogia. Para sobrevivir, la sociedad tenía que soportar esa cirugía mayor. Algunas zonas tenían que ser operadas sin anestesia. Ése era el núcleo del relato: país desahuciado y un equipo de médicos dispuestos a todo para salvarle la vida. En verdad, ese relato venía a encubrir una realidad criminal, de cuerpos mutilados y operaciones sangrientas. Pero al mismo tiempo, la aludía explícitamente. Decía todo y no decía nada: la estructura del relato de terror (Piglia, 2001: 105-106).

La práctica de la tortura, efectuada clandestinamente, reflejaba ciertas características del discurso público. Los detenidos eran castigados por su “enfermedad” que incluía no solo la resistencia al régimen dictatorial, sino también las desviaciones del modelo normativo del género. La “operación” quirúrgica, por lo tanto, consistía, en parte, en la violencia y la humillación sexual con carácter “curativo”. La tortura y los asesinatos subsecuentes funcionaban como instrumentos correctivos, tanto para los torturados como para el cuerpo social en general, a través del terror generalizado:

Devised, in theory, to wring information from threatening enemies of state, the system of disappearance, torture, and murder of military opponents during the Dirty War served fundamentally to reconstitute the Argentine population and turn it into a docile, controllable, feminine “social” body. By means of abduction, social actors vanished from the public arena; by means of torture, they reentered culture, but it was now a culture of terror. Torture was the military’s preferred instrument for the recreation of the individual and political body. Through torture, national and gender markers were inscribed onto the victims’ flesh (Taylor, 1997: 151).⁹⁵

Diane Taylor analiza la violencia militar de la época en función de la expresión de cierta “lógica narrativa”, de tipo sociopolítico, que otorga el valor y la subjetividad a un cierto tipo de cuerpos mientras reniega de otros. En el centro de esta ideología sostenida mediante la violencia está la idea de un ser nacional auténtico, encarnado idealmente en el hombre militar dedicado a la patria:

The military rhetoric, with its myths of origin, identity, destiny, repeatedly stress that they—the male protagonists of Argentine history—came into being, and were coterminous, with the *Patria*. Their entry into culture (they insisted) marked the origin of culture (*Patria*). They both claimed subjectivity and extended it to those who identified with their mission. Everything before the appearance of the soldier male was inert, untamed matter – a nebulous, unfathomable, feminine, prehistoric *before* (Taylor, 1997: 148).⁹⁶

⁹⁵ “Diseñado, en teoría, para sacar información a los enemigos peligrosos del Estado, el sistema de desaparición, tortura, y el asesinato de los enemigos militares durante la Guerra Sucia ha servido fundamentalmente para reconstituir la población argentina y convertirla en el cuerpo ‘social’ dócil, controlable, femenino. Por medio de los secuestros, los actores sociales desaparecieron de la arena pública; por medio de la tortura, volvieron a entrar en la cultura, pero ahora se trataba de una cultura del terror. La tortura era el instrumento militar preferido para la recreación del cuerpo individual y político. A través de la tortura, las marcas nacionales y de género eran inscritas en la carne de las víctimas” [La traducción es mía].

⁹⁶ “La retórica militar, con sus mitos de origen, identidad y destino, repetidamente resalta que ellos —los protagonistas masculinos de la historia argentina— han llegado a ser y a coincidir con la *Patria*. Su entrada en la cultura (ellos insistían) marcó el origen de la cultura (*Patria*). Ellos, a la vez, reclamaron la subjetividad para sí y la extendieron a los que se identificaron con su misión. Todo lo que precedía a la aparición del soldado masculino era materia inerte, descontrolada, un *antes* nebuloso, inimaginable, femenino, prehistórico” [La traducción es mía].

Mientras tanto, las mujeres subversivas se presentan en el discurso público como masculinizadas en apariencia o promiscuas, dispuestas a utilizar su sexualidad para la manipulación política. Estas mujeres se habían alejado de la esfera de la domesticidad y la familia, designada como lugar social propio de la mujer. Sin embargo, dentro de la esfera familiar, se esperaba de la mujer una actuación política. De hecho, a las madres de los subversivos se las consideraba responsables por no ejercer una influencia apropiada sobre sus hijos. El papel de la mujer era definido también por los códigos de conducta cristianos. Taylor cita el ejemplo de la práctica de la tortura en uno de los campos de detención, donde las mujeres eran torturadas delante de la imagen de la Virgen (Taylor, 1997: 83-84). La tortura, por lo tanto, servía de castigo no solo de la transgresión política, sino también de la transgresión de las reglas sociales de comportamiento femenino. Los actos de violencia sexual hacia las mujeres, regularmente empleados en los centros de detención, tenían como objetivo “feminizarlas”, es decir, convertirlas en mujeres pasivas, frágiles y obedientes. Los abusos sexuales hacia los hombres, que eran frecuentemente sodomizados por la picana eléctrica, tenían el objetivo de proyectar en ellos la imagen de un “otro” afeminado, y así diferenciarlos de los hombres del régimen. De acuerdo con el sistema falocéntrico, el hombre asume y afirma su posición activa a través del acto de la penetración:

The act of penetration in torture, then, reenacted the moment of radical differentiation between male and female and between males themselves.

Thus, it was not simply a differentiation grounded on the biological facticity of sexual organs but, rather, a reorganization of the social and political “body” into active (male) and passive (feminine/effeminate) positions that had more to do with the us/them divide than with biological sex differences (Taylor, 1997: 156).⁹⁷

⁹⁷ “El acto de la penetración en la tortura, entonces, reconstruyó el momento de la diferenciación radical entre lo masculino y lo femenino y entre los varones entre sí. No se trataba, pues, de una diferenciación simplemente basada en características biológicas de los órganos sexuales sino más bien, de la reorganización del ‘cuerpo’ social y político en campos de lo activo (masculino) y pasivo (femenino/afeminado), que tenía más que ver con una distinción entre nosotros/ellos que con las diferencias biológicas entre los dos sexos” [La traducción es mía].

Si las mujeres guerrilleras eran percibidas y representadas como “masculinizadas”, los hombres subversivos eran, por otro lado, representados como afeminados y débiles, y los actos de tortura estaban diseñados para confirmar esta idea y humillarlos:

Men were deliberately feminized; they were taunted about their manhood, about the size of their penises, or, if they were Jews, about circumcision. Electric current was applied to their testicles (Franco, 1992: 107).⁹⁸

La “feminización” violenta operada sobre los cuerpos torturados era, en efecto, el reflejo de la “feminización” de la sociedad oprimida por la dictadura:

Male- and female-sexed bodies were turned into tioneshe penetrable, “feminine” ones that coincided with the military’s ideal of a docile social and political body. Torture rehearsed on the individual body the violent engendering and gendering of the entire social body. Both bodies were *de-* and reconstructed simultaneously (Taylor, 1997: 152).⁹⁹

El proceso de la reconstrucción de los papeles de género en los actos de tortura se hacía en función de la diferenciación patriarcal de los géneros sexuales y tenía un claro valor simbólico para los torturadores. Sin embargo, una vez detenidos, los subversivos no tenían una posible “redención”. A las mujeres embarazadas se las separaba de los hijos, que eran adoptados por las familias de los militares, sin respeto ninguno por el lazo familiar, que era el núcleo de la imagen tradicional femenina. El principal acto simbólico consistía en la humillación sexual de la mujer rebelde, ahora convertida en objeto inerte y sin identidad personal. Podríamos decir que la desaparición de las víctimas era doble, primero a nivel de la negación de la personalidad y de la autonomía del cuerpo, y luego a través del asesinato que llegó a llamarse “desaparición” en el discurso público. De ese

⁹⁸ “Los hombres eran feminizados a propósito; se burlaban de su masculinidad, del tamaño de sus penes, o, en el caso de los judíos, de la circuncisión. La picana eléctrica se aplicaba a los testículos” [La traducción es mía].

⁹⁹ “Los cuerpos de sexo masculino y femenino fueron convertidos en el cuerpo penetrable ‘femenino’ que coincidía con el ideal militar sobre el cuerpo dócil social y político. La tortura ejercía sobre el cuerpo individual la violenta asignación de género de la totalidad del cuerpo social. Los dos cuerpos eran *de-* y reconstruidos simultáneamente” [La traducción es mía].

modo, la guerra sucia argentina erradicó, en varios niveles, la presencia femenina de la vida social. Como señala Taylor:

The erasure of female subjectivity is absolute—“she” disappears into an indiscriminate group of noninsertive [sic] others. Females, Jews, “inverts,” and all others occupy the same symbolic space as outsiders ready to subvert the system. [...] Male identity, as imagined in this masculinist structure, no longer needs the female other, except perhaps for the symbolic *Patria*. He re-creates himself (Taylor, 1997: 156).¹⁰⁰

Si el Estado de terror convertía violenta y simbólicamente a los subversivos en cuerpos y seres débiles y afeminados, la demarcación ideológica de los géneros funcionaba también a través de la autoconfirmación de la fuerza “masculina” de los militares. Puesto que la tortura no tenía como objetivo la conversión ideológica de los enemigos políticos —ya destinados a morir— y que se hacía clandestinamente, parecería ser que el espectáculo simbólico involucrado en la violencia sexual funcionaba más bien como el instrumento de la homogenización ideológica de los militares mismos. Varios actos de socialización y entrenamiento precedían a los actos de tortura misma, y tenían como objetivo asociar la masculinidad con el poder y la fuerza:

The military governments inherited a long tradition in which the power to inflict pain was taken as proof of masculinity. The rituals that bonded many male groups (whether boarding-school rites of passage, military drills, or group sexual experiences) traditionally reduced the other to the status of passive victim, to a body to be acted on or penetrated (Franco, 1992: 108).¹⁰¹

¹⁰⁰ “La erradicación de la subjetividad femenina es absoluta – ‘ella’ desaparece en el grupo indiscriminado de los otros pasivos. Las mujeres, los judíos, ‘los invertidos’, y todo el resto ocupan el mismo espacio simbólico que los marginados dispuestos a subvertir el sistema. La identidad masculina, dentro del imaginario de la estructura masculinista, ya no necesita del otro femenino, con la posible excepción de la Patria simbólica. Él se recrea a sí mismo” [La traducción es mía].

¹⁰¹ “Los gobiernos militares heredaron la larga tradición en la cual el poder de infligir dolor era tomado como prueba de la masculinidad. Los rituales que establecieron los lazos afectivos entre muchos grupos masculinos (sean ritos de paso de los internados, ejercicios militares, o experiencias sexuales en grupo) tradicionalmente redujeron al otro al estatus de víctima pasiva, del cuerpo que sirve para ser manejado o penetrado” [La traducción es mía].

La tortura en los centros clandestinos presentaba algunos elementos de las técnicas descritas como disciplinarias por Foucault, como también de los antiguos suplicios, sin corresponder exactamente con ninguno de los dos modelos de castigo y control social. A diferencia de la tortura clandestina, los suplicios eran públicos, y eran una especie de teatro de poder:

El suplicio forma, además, parte de un ritual. Es un elemento en la liturgia punitiva, y que responde a dos exigencias. Con relación a la víctima, debe ser señalado: está destinado, ya sea por la cicatriz que deja en el cuerpo, ya por la resonancia que lo acompaña, a volver infame a aquel que es su víctima; el propio suplicio, si bien tiene por función la de “purgar” el delito, no reconcilia; traza en torno o, mejor dicho, sobre el cuerpo mismo del condenado unos signos que no deben borrarse; la memoria de los hombres, en todo caso, conservará el recuerdo de la exposición, de la picota, de la tortura y del sufrimiento debidamente comprobados. Y por parte de la justicia que lo impone, el suplicio debe ser resonante, y debe ser comprobado por todos, en cierto modo como su triunfo. El mismo exceso de las violencias infligidas es uno de los elementos de su gloria: el hecho de que el culpable gima y grite bajo los golpes, no es un accidente vergonzoso, es el ceremonial mismo de la justicia manifestándose en su fuerza (Foucault, 1979: 40).

Por otro lado, aunque la tortura se ejercía en secreto, presentaba elementos teatrales, tal como señala Diane Taylor, en el sentido de que no era meramente el ejercicio físico del poder, sino que tenía un valor simbólico y establecía cierto tipo de relación entre los torturadores y sus víctimas que debería servir como modelo de las relaciones de la sociedad y demostrar la omnipotencia del Estado argentino, aunque fuera en secreto y solo a las víctimas.

A pesar de las diferencias en los métodos de castigo y control social que utilizaba el régimen dictatorial y los que describe Foucault en *Vigilar y castigar*, su libro era muy popular en la Argentina de la época.¹⁰² Canavese explica que la popularidad del libro se debe a que este destaca que el poder se ejerce sobre el cuerpo:

¹⁰² La historiadora Lila Caimari comenta así el entusiasmo por los postulados teóricos de Foucault entre los que se oponían al régimen: “El libro, de hecho, era una especie de ‘santo’ y seña de la resistencia, leído con fervor dado el contexto. Yo creo que las imágenes opresivas del panóptico y las técnicas de control fueron leídas como metáforas del violento poder represivo, metáforas de la violencia lisa y llana de la tortura alojada en el cuerpo que el Estado argentino desplegaba por entonces. [...] La adhesión que generó ese Foucault excedía ampliamente la adhesión teórica, porque sus descripciones hipnóticas de las tecnologías y

Si la crónica que inicia el libro, la del suplicio de Damiens, el gran ritual público del castigo en pleno día, podía aplicarse a la situación argentina, esto sólo era así parcialmente, puesto que el castigo constituido por el dolor físico inscripto al cuerpo del supliciado se interrelaciona con el ceremonial público para el ejercicio del poder, que no tenía aquí semejante (en el castigo-suplicio la muerte no es clandestina); y si las minuciosas descripciones de la modalidad panóptica del poder, la receta penitenciaria oculta, gradual, de la docilidad inoculada en pequeñas dosis, no tenían prácticamente correlación posible con el caso argentino, transmitían sí esa representación de una vigilancia constante, de la producción de disciplina, del cuerpo como materialidad y blanco del poder (Canavese, 2012).

El cuerpo era el lugar de la inscripción de los valores del régimen y en el caso de las mujeres era, además, el blanco para el ejercicio de un poder patriarcal que, a través de los abusos sexuales asociados con la tortura, intentaba crear identidades de acuerdo con una cierta idea de lo “femenino”.

En opinión de Elaine Scarry, uno de los objetivos de la tortura es quitarle la voz a la persona, reducirla al mero cuerpo: “The goal of the torturer is to make the one, the body, emphatically and crushingly *present* by destroying it, and to make the other, the voice, *absent* by destroying it” (Scarry, 1985: 49).¹⁰³

En este contexto, el concepto de Valenzuela de “escribir con el cuerpo” obtiene un significado directamente político y subversivo, se hace instrumento de lucha no solo contra la dominación general falocéntrica, sino también contra los abusos de poder históricamente concretos, ejecutados sobre el cuerpo de la mujer argentina durante la dictadura militar de los años 1976-1983. A la inscripción violenta de un orden masculino y abusivo, los cuerpos femeninos responden con la escritura propia en los relatos de Luisa Valenzuela.

dispositivos de represión normalizada, de esas sobrecogedoras miradas del poder sobre estos sujetos minúsculos que son los depositarios de control, se difunden en esos años oscuros de la Argentina en los que no había que ir muy lejos para encontrar un referente muy concreto a esas imágenes, y para encontrar represión y control social (y esto a pesar de que las hipótesis de Foucault sobre la mediatización del control a la mirada del poder, en lugar de la tortura y la ejecución pública, no podía estar más reñido con las metodologías utilizadas por el poder de facto que, como sabemos, representa uno de los capítulos más negros de nuestra larga historia de la tortura corporal” (Caimari, 2005: 15-16).

¹⁰³ “El objetivo del torturador es hacer al uno, al cuerpo, aplastante y enfáticamente presente destruyéndolo, y hacer al otro, la voz, ausente destruyéndolo” [La traducción es mía].

II. ANÁLISIS DE LOS RELATOS

1. “Cambio de armas”

Este relato, ya a partir de su título, con la alusión a las armas y a su estatus cambiante e incierto, trata el tema predilecto de la autora: los complejos procesos que se establecen en las relaciones de poder personales e institucionales. En este caso se trata del control, la dominación y la tortura de las mujeres en el contexto de la dictadura militar argentina. Las armas metafóricas son el cuerpo, la sexualidad y las palabras, que sirven tanto para subyugar a la protagonista como para ofrecer resistencia por parte de ella. Estas armas se producen en cierta cultura y en ciertas circunstancias históricas, de ahí el posible cambio, aludido por el título, que se opone a la idea del determinismo biológico o sexual y que reconoce la larga tradición patriarcal que las ha puesto en manos de los hombres, quienes han creado el sistema falogocéntrico discursivo y han dominado y limitado los modos y las posibilidades de expresión de la identidad femenina. El relato presenta así un microcosmos que refleja los intentos generales de la resistencia femenina a lo largo de la historia humana y la búsqueda de la autoexpresión verbal, corporal y sexual que tanto preocupan a la autora en sus ensayos y presentan el punto clave de su poética.

Laura, la protagonista que vive confinada en un piso, padece amnesia, lo que confiere a su experiencia vital un eterno presente, y pasa todo el tiempo en contacto con solo dos seres humanos: un hombre, que la visita para tener relaciones sexuales con ella y que la tiene encerrada allí, y un ama de casa, de nombre Martina. La mujer, a causa de su vida social extremadamente limitada y de la pérdida de su memoria, no tiene pleno dominio del lenguaje y se siente enajenada de su propio nombre, referido en el texto frecuentemente como “la llamada Laura”, con lo que se indica su distancia con respecto a la primera y más convencional marca de identidad personal. Ella empieza a buscar su lengua e identidad a partir de su cuerpo. Dado que está desprovista de historia personal, Laura empieza la búsqueda desde un lugar privilegiado, libre de la carga de la dominación masculina; sin embargo, su cuerpo guarda la memoria de la tortura, y está sometida a los abusos del hombre que se presenta falsamente como su marido. No obstante, su memoria no está borrada completamente, y se presenta en forma de un sentimiento vago y oscuro

que le indica el terror de su circunstancia. La falta de memoria, de hecho, funciona como un arma de control por parte del hombre —quien la droga para mantenerla en este estado— puesto que oculta de la protagonista un pasado personal en el cual estuvo políticamente activa y fue amada. El misterio de su identidad reprimida se revela al final del relato, cuando el hombre la enfrenta con el hecho de que ella había sido una guerrillera que había tratado de asesinarlo a él, un coronel representante del régimen. Aunque parece que Laura empieza su reapropiación del lenguaje desde un mítico punto cero definido solamente por el cuerpo, este cuerpo ya está inscrito por la tortura y el abuso sexual, y su situación la hace más vulnerable a la dominación falogocéntrica. Laura, igual que Valenzuela, busca una escritura femenina.

Al inicio del relato, Laura se presenta como una mujer despojada de memoria, asombrada por su dominio de un lenguaje común, que designa los objetos cotidianos, e insegura en cuanto a su nombre, como también en cuanto al nombre del hombre que la visita y la tiene encerrada en el piso. La pérdida de la memoria se presenta metafóricamente como la desnudez, es decir, la descodificación cultural del cuerpo¹⁰⁴: “No le asombra para nada el hecho de estar sin memoria, de sentirse totalmente desnuda de los recuerdos” (Valenzuela, 1999: 157).

Sin la memoria y sin el lenguaje, la protagonista no tiene acceso al orden simbólico-cultural, y es vulnerable a los abusos del hombre que la mantiene en un estado pseudonatural. De este modo, su relación primaria con el mundo se basa en el acto sexual que la constituye como ser subyugado e inferior, completamente a disposición de su amo.

Morello-Frosch destaca la similitud de la casa de la protagonista con un *locus* materno prehistórico:

Una casa que semeja un ámbito casi uterino: de colores rosados, paredes lisas, sin manchas ni contrastes, donde no es posible percibir diferencias, excepto en la identidad sexual de la pareja; pues los cuerpos ejercitan su diferencia en la cópula, y también en el ejercicio del poder que él monopoliza (Morello-Frosch, 1995: 120).

La existencia de la protagonista, por la enajenación del lenguaje, se inscribe en lo que en la teoría de Lacan figura como el orden imaginario, mientras el hombre que la

¹⁰⁴ Aunque la desnudez indica el estado supuestamente natural, el cuerpo desnudo también corresponde a ciertos condicionamientos culturales que a veces, como en el caso de la tortura, llegan a ser violentos.

domina crea el orden simbólico: “Entrar en el orden simbólico del padre significa poner un límite al deseo, aceptar el lenguaje como institución que crea la realidad y asumir que nombrar las cosas equivale a dominarlas” (Mirizio, 2000: 100). Desprovista del acceso a las armas discursivas, la identidad de Laura se define en función del orden que la tiene sumisa y humillada, tanto a través del lenguaje ofensivo que el hombre usa como a través de las relaciones sexuales que este mantiene con ella. En opinión de Muñoz, la lucha de Laura consiste precisamente en los intentos de superar la etapa de lo imaginario:

Laura quiere escapar de este proceso de significación que la reduce ontológicamente, pero no puede hacerlo si permanece inscrita dentro del orden de jerarquías impuesto por la falocracia. Sin embargo, a estas alturas ella no puede reescribir su propia imagen puesto que no ha trascendido la etapa de lo imaginario y por lo tanto no se beneficia del orden simbólico, y de sus atributos, el deseo y el lenguaje (Muñoz, 1994-1995: 184).

Enajenada del lenguaje, Laura parte de su cuerpo y de su sexualidad en la búsqueda de su identidad. El imaginario femenino y la escritura con el cuerpo tienen un lugar clave en la poética de Valenzuela y en su visión de las posibilidades de la liberación del sujeto femenino del sistema falocéntrico. Desde este punto de vista, la expulsión violenta de Laura del orden simbólico tendría ciertas ventajas para ella en cuanto a que la acerca a los misterios de un cuerpo y de un deseo supuestamente libres de la dominación masculina. Sin embargo, su cuerpo y su sexualidad no están liberados del sistema de poder que los define. Es más, según una parte de la crítica feminista, es imposible pensar la sexualidad fuera de las relaciones de poder:

El movimiento a favor de la sexualidad dentro de la teoría y la práctica feministas ha alegado efectivamente que la sexualidad siempre se construye dentro de los términos del discurso y el poder, donde éste último se entiende parcialmente en términos de convenciones culturales heterosexuales y fálicas (Butler, 1999: 72).

En el contexto del relato, tal posición parece cierta, puesto que el cuerpo de Laura está marcado por la tortura, y su sexualidad no puede interpretarse fuera de su estatus de víctima del amante y torturador, quien, además, reduce casi toda su experiencia vital a la de una mujer sexualmente obediente. Hay que destacar también que su amnesia está

violentemente inducida, por lo cual sería muy inapropiado entender su regreso a lo imaginario como si fuera un acto de rebeldía personal. Por otro lado, al presentar la búsqueda de la identidad de un personaje femenino degradado por la violencia masculina, el relato tematiza los procesos de re/adquisición del lenguaje y de las formas de autoexpresión femeninas como actos de resistencia.

Los intentos de reapropiarse del lenguaje, que van de la mano con los intentos de reconquistar su memoria, presentan una dificultad enorme para Laura, quien se expresa a través de gritos o gemidos, como si fuera un animal:

La llamada angustia es otra cosa: la llamada angustia le oprime a veces la boca del estómago y le da ganas de gritar a *bocca chiusa*, como si estuviera gimiendo. Dice —o piensa— gimiendo, y es como si viera la imagen de la palabra, una imagen nítida a pesar de lo poco nítida que puede ser una simple palabra. Una imagen que sin duda está cargada de recuerdos (¿y donde se habrán metido los recuerdos? ¿Por qué sitio andarán sabiendo mucho más de ella que ella misma?) (Valenzuela, 1999: 158).

La voz interna de la mujer todavía no constituye un lenguaje, y parece más bien la expresión visceral de un sentimiento vago de resistencia al orden simbólico del hombre:

Él a veces emplea su voz para estos menesteres y la nombra y le va nombrando cada una de sus partes en un intento poco claro de rearmarla. Es ésa la voz que a veces la llama sin poder penetrar su cáscara (Valenzuela, 1999: 174).

La voz del hombre, que es la que ordena el microcosmos de su experiencia, le parece incapaz de ordenar la experiencia de su cuerpo y de su existencia, de darle una identidad que sentiría como suya. Es por eso que Laura construye su voz en oposición a la de él. Las relaciones sexuales que mantienen, que deberían definirla, le presentan una posibilidad de identidad insatisfactoria, pues siente que la definen como una mujer sumisa, a lo cual ella responde con su prelenguaje de rabia:

Ella se siente de barro, dúctil bajo las caricias de él y no quisiera, no quiere para nada ser dúctil y cambiante, y sus voces internas aúllan de rabia y golpean las paredes de su cuerpo mientras él va moldeándola a su antojo (Valenzuela, 1999: 174).

Aunque todo el proceso de reapropiación del lenguaje por la protagonista lleva la marca de la resistencia al orden masculino, hay un momento clave en el cual consigue formular su primera negativa explícita, rechazando los insultos que le dirige el hombre durante el coito:

—¡Abrí los ojos, puta! [...] Abrí los ojos, cantá, decime quién te manda, quién dio la orden, y ella grita un *no* tan intenso, tan profundo que no resuena para nada en el ámbito donde se encuentran y él no alcanza a oírlo, un *no* que parece hacer estallar el espejo del techo, que multiplica y mutila y destroza la imagen de él, casi como un balazo aunque él no lo perciba y tanto su imagen como el espejo sigan allí, intactos [...] (Valenzuela, 1999: 164).

Este rechazo significa para la protagonista no solo la afirmación de la voluntad propia, sino también la destrucción de la imagen impuesta por el hombre, una reformulación de sus relaciones, aunque él no se dé cuenta de ello. Esta es el arma principal de Laura, “el balazo” invisible para un hombre concentrado en sí mismo. Laura rechaza el lenguaje ofensivo, la dominación general que el hombre ejerce sobre ella, incluso sus intentos de recordarle un pasado que podría ser doloroso para ella, de manera subconsciente y apenas formulada en su interior, y con fines a una autonomía no solo sexual, sino personal.

La vida psíquica de Laura se describe a través de la metáfora del pozo negro, con el cual ella no consigue identificarse completamente y que podría darle acceso a la memoria perdida. La descripción de esa espiritualidad oscura se corresponde con los planteamientos teóricos de Valenzuela, en los cuales asocia la oscuridad con un camino hacia un saber secreto y específicamente femenino. Valenzuela postula en sus ensayos que si al *logos* le pertenece la luz, la mujer accede al conocimiento por la oscuridad, a través del cuerpo, acercándose a lo animal. De este modo, la mujer puede acercarse a una identidad mística, proveniente de tiempos inmemoriales, que le ofrece la posibilidad de resistir a la identidad impuesta por los siglos de patriarcado. En la descripción de la vida torturada interna de Laura se evocan imágenes de animalidad y maternidad:

¿No habrá algo más, algo como estar en un pozo oscuro y sin saber de qué se trata, algo dentro de ella, negro y profundo, ajeno a sus cavidades naturales a las que él tiene fácil acceso? Un oscuro, inalcanzable fondo de ella, el aquí-lugar, el sitio de una interioridad donde está encerrado todo lo que ella sabe sin querer saberlo, sin en verdad saberlo [...] Pero el animal existe, está

dentro del pozo y es a la vez el pozo, y ella no quiere azuzarlo por el temor al zarpazo [...] Ella pasa largas horas dada vuelta como un guante, metida dentro de su propio pozo interno, en una oscuridad de útero casi tibia, casi húmeda (Valenzuela, 1999: 168).

La descripción de este “aquí-lugar”, sombrío, semejante a un útero materno donde habita, además, un animal amenazante, recuerda a “lo abyecto” de Kristeva, ese “fondo de memoria inaccesible e íntimo” (Kristeva, 2006: 14) que Valenzuela designa en sus ensayos como una de las bases para construir una identidad y escritura femeninas. Kristeva describe lo abyecto como aquello que hay que rechazar y expulsar para que se constituya el sujeto. Según ella, antes de la formación del “yo” se opera una represión primaria con la que se establecen límites a la identidad personal. El sujeto siente repugnancia a la vez que atracción hacia los contenidos rechazados de la psique, que constituyen una especie de zona prohibida, al otro lado del mundo de la cultura y los símbolos, “cuyo recuerdo fóbico, psicótico o de una manera más general e imaginaria, bajo la forma de *abyección*, nos significa los límites del universo humano” (Kristeva, 2006: 19). A causa de su expulsión del mundo social y cultural, la protagonista del relato, de identidad destruida, experimenta su psique a través de las imágenes que indican abyección, aunque en su caso, la abyección no tiene causa en una represión primaria, sino en la represión violenta de índole patriarcal y militar que ocurre en su vida adulta. Kristeva describe lo abyecto como algo horroroso para el sujeto, que se resiste a reconocerlo como parte de sí:

Surgimiento masivo de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un “algo” que no reconozco como cosa. Un peso de un no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. En el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura (Kristeva, 2006: 8-9).

En el contexto del relato, los límites de la cultura de Laura, es decir, su universo de significados simbólicos, reducido a un mínimo, está definido por su torturador y amante, y ella no consigue acceder a sus recuerdos a causa del miedo. Lo abyecto se constituye a través de un otro que regula y constituye la subjetividad:

Sólo experimento abyección cuando un Otro se instaló en el lugar de lo que será “yo” (*moi*). No un otro con el que me identifico y lo incorporo, sino otro que precede y me posee, y que me hace ser en virtud de dicha posesión. Posesión anterior a mi advenimiento: estar allí de lo simbólico que un padre podrá o no encarnar (Kristeva, 2006: 19).

La relación de los personajes del relato, con su dinámica amo-esclavo, refleja la descripción de Kristeva acerca de la constitución del sujeto. El “otro” se corresponde con el hombre, que prácticamente posee a la mujer, y convierte su memoria en algo abyecto a causa de la transgresión social y política de la protagonista. Por su parte, Laura no tiene armas simbólicas a su disposición, y las palabras de Kristeva podrían aplicarse perfectamente a su situación: “Este gobierno, esta mirada, esta voz, este gesto, que hacen la ley para mi cuerpo aterrado, constituyen y provocan un afecto y no todavía un signo” (Kristeva, 2006: 18).

El que constituye la subjetividad femenina es el hombre, y sumergirse en lo abyecto podría darle a ella la posibilidad de ofrecer resistencia y buscar una identidad alternativa. La resistencia de la mujer es visible en el hecho de que cuanto más él quiera imponerle un límite existencial, tantas más ganas tiene ella de subvertirlo y acceder a lo oculto en sí: “Cuando está tierno el pozo se convierte en un agujerito de luz allá lejos en el fondo, y cuando está duro y aprensivo el pozo abre su boca de abismo y ella se siente tentada de saltar [...]” (Valenzuela, 1999: 168).

Evocando las imágenes que se asocian teóricamente con el acceso privilegiado de la mujer a un saber arcano y místico, Valenzuela connota la identidad de Laura como específicamente femenina. Sin embargo, la metáfora del pozo tiene resonancias históricas y políticas, puesto que se refiere al pasado reprimido de una mujer guerrillera, que guarda, oscura y vagamente, la memoria de la tortura: “Ella parece recibir un mensaje —un latigazo— y siente como si le estuvieran quemando las plantas de los pies y de golpe recupera la superficie de sí misma [...]” (Valenzuela, 1999: 168). Es decir, lo abyecto funciona también como metáfora de la exclusión de las mujeres guerrilleras del orden social definido por la dictadura: el activismo político de la mujer es lo abyecto que una tiene que expulsar de sí para conformarse con la identidad normativa de la mujer de la época. Así el relato conforma dos planes de construcción del personaje femenino, uno más transcendental y otro más concretamente histórico. Para Laura, el acceder a las dos

memorias perdidas, una mística y mítica y otra más concreta, sería la clave de la conquista de una identidad liberada.

Muñoz interpreta las imágenes del pozo solo en clave de la adquisición de un lenguaje mítico “hémbrico”:

Lo infinito y eterno de este lenguaje ginocéntrico adquiere una dimensión mítica, la que contribuye a formar una especie de subconsciente femenino, que como en el caso del lenguaje falocéntrico, también en la mujer y por la mujer “ello” debe hablar (Muñoz, 1994-1995: 186).

Pero la dificultad que Laura tiene para acceder al saber oscuro, que sería su arma de resistencia, está acentuada por el horror de tortura que el “pozo” oculta.

Laura busca no solo reconquistar el lenguaje, sino también identificarse con su propio cuerpo, que es manejado e inscrito por el otro. Valenzuela trae el tema de la identidad corporal a un primer plano mediante los espejos que el hombre ha dispuesto por toda la casa. Tal como en el caso de su versión de Blancanieves, el espejo está allí no simplemente como un instrumento objetivo que refleja fielmente la imagen femenina, sino como algo que se asocia con la manipulación del hombre que trata de construir la imagen reflejada como un ejercicio más de su poder. Hay dos instancias significativas en las cuales la protagonista se enfrenta con esa imagen. Cuando está sola, ella se mira por su propia curiosidad y voluntad. Enajenada de su cuerpo, que tiene una historia personal desconocida para ella, Laura quiere individualizar su experiencia leyendo las inscripciones de las vejaciones físicas en él:

Extraña es como se siente. Extranjera, distinta. ¿Distinta de quiénes, de las demás mujeres, de sí misma? Por eso corre de vuelta al dormitorio a mirarse en el gran espejo del ropero. Allí está, de cabo a rabo: unas rodillas más bien tristes, puntiagudas, en general muy pocas redondeces y esa larga, inexplicable cicatriz que le cruza la espalda y que sólo alcanza a ver en el espejo. Una cicatriz espesa, muy notable al tacto, como fresca aunque ya esté bien cerrada y no le duela. ¿Cómo habrá llegado ese costurón a esa espalda que parece haber sufrido tanto? Una espalda azotada (Valenzuela, 1999: 160).

El cuerpo que ve en el espejo le trae la imagen de la tortura ejercida por el hombre, la imagen de un cuerpo con señas violentas del poder del otro. Es una imagen que no sabe cómo interpretar o, más bien, su escritura le resulta ilegible. Para que readquiera el

lenguaje, tendrá que aprender a leer la escritura del otro, sin lo cual su resistencia no tendrá una meta clara. La larga cicatriz revela una historia de castigo corporal, para un crimen que el sujeto desconoce y hacia el cual no puede tomar una actitud moral sin saber las circunstancias de su inscripción violenta. Laura, sin embargo, intuye la violencia, y no percibe las marcas en su cuerpo como consecuencia de un accidente natural. Leer ese cuerpo significaría recobrar la memoria y la palabra, entender su lugar en un sistema de opresión que precede y supera los abusos corporales que padece en el eterno presente que vive. Según Elizabeth Grosz, la inscripción en los cuerpos —su producción sociocultural— es una práctica omnipresente a lo largo de la historia humana:

It is clear that in our own culture as much as in the others, there is a form of body writing and various techniques of social inscription that binds all subjects, often in quite different ways according to sex, class, race, cultural and age codifications, to social positions and relations. [...] The civilized body is marked more or less permanently and impermeably. In our own culture, inscriptions occur both violently and in more subtle forms (Grosz, 1994: 141).¹⁰⁵

La inscripción que Laura ve sin poder leer tiene que ver con la práctica de la tortura, y le otorga la identidad de “subversiva” por parte del régimen. El poder que su torturador sigue ejerciendo sobre su cuerpo —sea sexual, a través de la medicación, o limitando su espacio vital— forma parte de un sistema más general que intenta inscribir sus valores en ella y castigarla por las transgresiones. Es más, incapaz de leer la escritura de su propia experiencia, Laura se vuelve más susceptible a otros tipos de tortura por parte del coronel, quien quiere tomar el control absoluto sobre su vida: “No te tortures (déjame a mi torturarte, déjame ser dueño de todo tu dolor, de tus angustias, no te me escapes)” (Valenzuela, 1999: 170).

¹⁰⁵ “Está claro que en nuestra cultura, como también en otras, existe una forma de escritura de cuerpo, y varias técnicas de inscripción social que relaciona a todos los sujetos, frecuentemente de una manera muy diferente según el sexo, la clase, la raza, la codificación cultural y de edad, hasta las posiciones y relaciones sociales. El cuerpo civilizado está marcado en mayor o menor medida de manera permanente e impermeable. En nuestra propia cultura, la inscripción ocurre tanto violentamente como también sutilmente” [La traducción es mía].

En otra instancia, Laura es forzada a mirarse en el espejo del techo del dormitorio durante el coito. Habiendo previamente reducido su existencia casi exclusivamente a la de un ser sexual, el hombre quiere que Laura asuma su imagen de amante dócil y humillada. La experiencia de verse reflejada allí durante las relaciones sexuales en un principio es placentera para Laura, que trata de identificarse con su propio cuerpo, pero se vuelve dolorosa a medida que el deseo se acrecienta. En el momento del orgasmo, ella quiere rechazar el reflejo, estar sola con su placer, substraerse de la imagen que le presentan otros. Resistiéndose a ver su placer reflejado en la imagen impuesta por él, Laura reclama la “agencia” sexual como un espacio de posible libertad. En este aspecto la protagonista refleja las preocupaciones de muchas feministas y de la propia Valenzuela, que tratan de redefinir la sexualidad femenina desde el punto de vista de la mujer, substrayéndola del orden patriarcal que la define en función del hombre:

Women’s bodies and sexualities have been structured and lived in terms that not only differentiate them from men’s but also attempt, not always or even usually entirely successfully, to position them in a relation of passive dependence and secondariness to men’s. This is not to say that women necessarily experience their sexualities and desires in this way but rather that the only socially recognized and validated representations of women’s sexuality are those which conform to and accord with the expectations and desires of a certain heterosexual structuring of male desire (Grosz, 1994: 202).¹⁰⁶

Laura rechaza la imagen del espejo junto con las palabras ofensivas del amante, es decir rechaza la creación ajena —a través de la imagen y la palabra— de su ser sexual y, a través de ello, del sistema de dominación a la que está sometida.

Las imágenes y los símbolos que el hombre teje alrededor de la degradación de la mujer no se acaban con la introducción de los espejos. El acto sexual será reflejado también por los otros, testigos callados y siniestros del espectáculo de poder dirigido por

¹⁰⁶ “Los cuerpos y las sexualidades femeninos han sido estructurados y vividos en términos que no tan solo diferencian a las mujeres de los hombres sino que también intentan, no siempre o ni siquiera regularmente con éxito, situarlos en relación de dependencia y de inferioridad respecto a los hombres. Esto no quiere decir que las mujeres necesariamente experimenten su sexualidad y sus deseos de este modo, sino más bien, que las únicas representaciones de la sexualidad socialmente reconocidas y convalidadas son aquellas que se conforman a las expectativas y deseos de una cierta estructuración heterosexual y masculina del deseo” [La traducción es mía].

él. Para ello, él invita a sus guardias, que lo acompañan siempre, a observar el coito entre él y Laura a través de la mirilla de la puerta. De este modo le quita la privacidad al acto, lo introduce en una dimensión social que Laura no comprende, pero cuyo peligro y horror presiente: “Él le ha brindado más de una vez la posibilidad de verse en los espejos y ahora le está por dar la nueva posibilidad bastante aterradora de verse en los ojos de los otros” (Valenzuela, 1999:171). Los espejos reflejaban la mirada de él, ahora los dos están reflejados en la mirada de otros. El acto sexual se vuelve performativo. Es por ello que, cuando se aleja de la puerta, él vacila en darles la espalda a los observantes, puesto que quiere mostrarse delante de ellos con una erección visible, el símbolo de su poder. Es también por ello que acompaña el coito con un insulto que debería servir como clave interpretativa para el público del otro lado de la puerta: “Él le grita una única palabra —perra— y ella entiende que es alrededor de ese epíteto que él quiere tejer la densa telaraña de miradas” (Valenzuela, 203: 172).

Las relaciones sexuales tienen un valor ambiguo para Laura. Por un lado, a través de ellas, puede tratar de comprender y fortalecer su propio placer. Sin embargo, estas relaciones están definidas por la situación subyugada en la que la tiene el hombre, y como tales representan un obstáculo para la comprensión y la expresión de la identidad propia. La protagonista a veces disfruta de las caricias del hombre, pero muchas otras siente una incomodidad poco definida y presiente la naturaleza verdadera de la relación:

Pero intuye que las asperezas existen sobre todo cuando él (¿Juan? Martín, Ricardo, ¿Hugo?) la aprieta demasiado fuerte, más un estrujón de odio que un abrazo de amor o al menos del deseo, y ella sospecha que hay algo detrás de todo eso [...] (Valenzuela, 1999: 159).

Aunque a veces piensa que su dependencia del hombre y el deseo sexual la conectan con la emoción enajenada, rechaza la idea:

Por momentos ella sospecha que podría tratarse del llamado amor [...] Nada indica sin embargo que se trate en verdad de amor, ni aun las ganas que a veces la asaltan, ganas de que él llegue de una vez y la acaricie (Valenzuela, 1999: 165).

El carácter hostil del acto sexual es más visible cuando el hombre lo acompaña de insultos directos, llamándola puta o perra, y haciendo alusiones a su pasado.

La representación del placer femenino en el contexto de los abusos sexuales conlleva el peligro de erotizar la experiencia de la victimización de la mujer. Este peligro puede ser incluso mayor en el contexto de la tortura sistemática a la que estaban expuestas las mujeres durante la última dictadura argentina:

The sexualization of the ordeal is the torturer's doing, not the victim's. Representing the ordeal of torture as in any way sexually gratifying is the trap that writers fall into when depicting it (Taylor, 1997: 154)¹⁰⁷.

En el caso de Laura, la falta de memoria que le imposibilita contextualizar su propia experiencia, como parte del sistema de tortura políticamente motivado, puede justificar que sienta placer. Laura solo intuye, pero no llega a entender, su estatus de víctima. Más problemática parece la posibilidad de jugar un papel sexual activo en una relación establecida en clave amo-esclavo. Hidalgo-Núñez critica fuertemente el relato, que, según ella, incurre en lo pornográfico, en cuanto que describe una fantasía erótica masculina sobre el placer experimentado por la mujer subyugada:

Otro elemento que reduce la simpatía que podríamos sentir por la víctima y su sufrimiento es su “participación” en los episodios que describen la relación sexual con su torturador. Episodios que se insertan, lo haya querido así o no la autora, dentro de un discurso pornográfico que reproduce la estructura de dominación entre hombre y mujer. Se desvirtúa así toda posible lectura de este cuento como representativo de “agencia” (*agency*) femenina (Hidalgo-Núñez, 2007: 66-67).

Es decir, se hace difícil y éticamente problemático leer la experiencia del placer de la mujer como un arma de liberación de la estructura de dominación masculina cuando las relaciones establecidas en el texto definen esta estructura tan claramente y cuando las mismas relaciones sexuales forman parte fundamental de ella. Hidalgo-Núñez también critica la expresa dependencia sexual de la mujer del hombre:

A los espejos y a la descripción de la de un cuerpo desnudo que satisface la fantasía sexual masculina, se suma otro elemento que caracteriza

¹⁰⁷ “La sexualización de la experiencia la lleva a cabo el torturador, no la víctima. Representar la experiencia de tortura como sexualmente placentera es una trampa en la que los escritores caen cuando la describen” [La traducción es mía].

(según parte de la crítica feminista) al discurso pornográfico: la noción de que las mujeres siempre quieren tener sexo (relaciones sexuales) y no sólo quieren sino que “lo necesitan” [...] (Hidalgo-Núñez, 2007: 56).

Según ella, el hecho de que la mujer disfrute de las caricias y del coito, de manera que nada tiene que ver con las historias reales y horrorosas de la tortura sexual brutal que ocurrían en los campos de detención durante la dictadura, junto con el aspecto pornográfico, quitan al relato cualquier valor de denuncia política (Hidalgo-Núñez, 2007: 62). La posición de Hidalgo-Núñez está al otro extremo del espectro interpretativo de la lectura que hace Muñoz del relato, que analiza la rebelión de la mujer en función de una auténtica expresión del placer femenino: “Con esta negativa el personaje femenino rechaza ser el reflejo patriarcal para identificarse con el placer que siente dentro de sí” (Muñoz, 1994-1995: 185).

Por otro lado, Medeiros-Lichem interpreta la relación entre el hombre y la mujer del relato en clave del concepto de lo abyecto de Kristeva. Ella lee la abyección como una situación donde la protagonista es víctima:

La abyección es una situación irracional abominable que surge cuando un “amo” que asume la función de censor o “superyó” (superego) se asigna el derecho de castigar a aquellos que piensan de un modo diferente (Medeiros-Lichem, 2005: 217-218).

Partiendo de este postulado, Medeiros-Lichem justifica la complacencia de Laura en nombre del goce sexual que la víctima de la abyección siente en relación con su verdugo (Medeiros-Lichem, 2005: 218). Su análisis, aunque destaca la ambivalencia del personaje desgarrado entre la resistencia y la sumisión, parece, sin embargo, opuesto a la visión de abyecto de la propia Valenzuela. Para Valenzuela, la abyección no es una situación abominable; al contrario, la inmersión en lo abyecto tiene un valor marcadamente positivo para la mujer. Y lo abyecto en el relato, en nuestra opinión, más que con la relación sexual sumisa de la protagonista, tiene que ver con su vida psíquica, definida principalmente por la aniquilación de la memoria, que podría ser el lugar de la reconquista de la libertad. En otras palabras, la abyección no es una situación, sino, siguiendo el planteamiento de Kristeva, lo que perturba el orden simbólico del “padre”, el orden militar y masculino en este caso. El placer sexual no tiene que ver con el goce de la abyección, puesto que las relaciones sexuales están estructuradas según las reglas de este mismo

orden. Sin embargo, como Valenzuela sugiere la posibilidad de que la protagonista sumisa consiga apartarse de su circunstancia para experimentar un goce autónomo y auténtico, el relato se presta a críticas a causa de esa ambivalencia.

En nuestra opinión, tanto las objeciones de Hidalgo-Núñez, como las de Muñoz simplifican la complejidad de las relaciones construidas en el relato y sus implicaciones ideológicas. Mientras la lectura del placer sexual de la protagonista como una epifanía de la liberación de la mujer conlleva el peligro de reducir su búsqueda de identidad simplemente al intento de autorrealizarse sexualmente, Hidalgo-Núñez quiere leer el texto como un fracasado intento de denuncia, que se aleja de la realidad histórica y acerca el relato a lo sadomasoquista y a lo pornográfico. La exigencia de veracidad histórica nos parece fuera del lugar; Valenzuela construye un mundo ficticio alrededor de un caso atípico de tortura que pone en primer plano los juegos de poder que están detrás de la tortura institucionalizada del régimen. Como tal, la brutalidad física cede el lugar en el relato a la dominación psicológica y verbal y a varios abusos corporales y sexuales que no son violencia pura. A causa de la naturaleza más sutil de la tortura ejercida sobre Laura, y de la ambientación del relato en la esfera pseudodoméstica, su situación se puede asociar con la sumisión de muchas mujeres en el patriarcado. Esto no quiere decir que la tortura institucionalizada se equipare al abuso de la mujer en el ámbito doméstico, sino que hay una matriz reguladora de las relaciones de género reconocible en la tortura, tal como ha comentado Diane Taylor. Si aceptamos que “Cambio de armas”, sin abandonar la denuncia de la tortura del régimen dictatorial, describe un caso curioso que por su ubicación fuera del campo de detención trae a un primer plano los modos de control psíquico y sexual reconocibles fuera del contexto histórico de la dictadura argentina, la complacencia de la mujer parece mucho más justificada. Su amnesia también justifica la participación voluntaria en el acto sexual.

Por otro lado, tanto Muñoz como Hidalgo-Núñez interpretan el relato como una historia de resistencia, más o menos cumplida, según el grado de ejemplaridad ideológica de la protagonista. Hidalgo-Núñez siente que cuando la mujer se hace cómplice de su propia tortura se reduce la posible simpatía del lector por ella, y lo cita como otro fallo en la intención política del relato. A nuestro modo de ver, el relato no precisa de la idealización del heroísmo de la protagonista para que cumpla con su propósito de denuncia del patriarcado y del régimen. Mientras el personaje masculino no tenga cualidades que lo rediman, Laura se nos presenta en la complejidad de una lenta y tentativa toma de

autoconsciencia frente al sistema opresor que la convierte no en una heroína perfecta, sino más bien humana, revelando la magnitud de la lucha en la que participa y en la cual una de las tareas más difíciles consiste precisamente en reconocer la opresión y sus modos de operar.

En otras palabras, para que las armas cambien de mano, primero hay que identificarlas. Y las armas son muchas y casi todas están a disposición del personaje masculino del relato, hasta el final que cierra el círculo de la historia. A causa de una revuelta popular, el hombre, que resulta ser coronel, tiene que escaparse y enfrenta a Laura con la misma arma que le había pertenecido antes de la tortura a la que la había sometido: el revólver con el que había tratado de matarlo. El revólver le pertenece a ella al principio y al final, mientras que él identifica su arma con la imposición de la dependencia emotiva: “Ya te iba a obligar yo a quererme, a depender de mí como una recién nacida, yo también tengo mis armas [...]” (Valenzuela, 1999: 178). El final del relato es un poco ambiguo: resistiéndose a asumir su pasado hasta el último momento, Laura por fin reconoce “la función de este instrumento negro que él llama revólver” (Valenzuela, 1999: 179). El relato concluye sin que el lector se entere si lo dispara. El arma de Laura no es simplemente el revólver, sino también el hecho de que haya reconocido su función y con ello —posiblemente— recordado su pasado, lo que significaría para ella asumir por fin la identidad de su cuerpo y reconocer su posición social y su actitud política.

“Cambio de armas” es un relato que se desarrolla en un doble plano, uno más general, de carácter más universal y simbólico, y otro más concretamente histórico y político. La historia personal de Laura refleja a la vez las preocupaciones generales de la autora sobre la identidad femenina y los procesos de su construcción a lo largo de los siglos de dominación masculina, como también las circunstancias concretas de la tortura de las mujeres durante la última dictadura militar argentina. Es por eso que la búsqueda de la identidad de Laura parece ontológica, y pasa por el cuerpo, la sexualidad y lo abyecto, los caminos predilectos de la liberación femenina para Valenzuela, pero también encuentra obstáculos de índole sociohistórica que afectan a una mujer guerrillera de la época. El lenguaje que le toca adquirir, por lo tanto, no es solo un lenguaje mítico femenino, sino también el de una mujer que lucha contra un opresor concreto cuyas armas va a utilizar si fuera necesario, con lo que se inserta plenamente en la vida social y política.

2. “Simetrías”

“Simetrías” es un relato que se estructura alrededor de dos historias paralelas de atracción sexual y de una suerte de enamoramiento prohibido. La primera historia ocurre en el año 1947 y concierne el deseo inexplicable de una mujer, esposa de un coronel, por un orangután del jardín zoológico. La segunda historia ocurre treinta años más tarde, durante la última dictadura militar argentina, y tiene como protagonista a un militar obsesionado por una prisionera de un centro de detención, a la cual él mismo tortura utilizando la práctica establecida de violación y abusos sexuales, pero desarrollando a la vez emociones e interés hacia la mujer, prohibidos por las reglas de conducta de su posición. Las dos historias tienen en común, aparte del interés sentimental impropio, la relación desigual entre el sujeto y el objeto del deseo, acentuada por el hecho de que el objeto está encarcelado, lo que ya pone el tema del poder en el primer plano. Los tabúes que prohíben el interés sexual y emocional en las dos historias son de diferente tipo —aparte de la infidelidad conyugal, el tabú de la primera historia concierne el deseo de la mujer por el animal, mientras que en la otra se trata de los enemigos políticos—, pero en las dos se forman triángulos “amorosos” con la distribución del poder jerárquica. La mujer tiene más poder que el simio, pero menos que su esposo coronel, mientras que el militar torturador “engaña” a sus superiores y, en general, a la metafórica esposa de la Patria. Los dos personajes que ejercen la transgresión serán castigados con la muerte de los más débiles, de sus objetos de deseo.

La historia del torturador forma parte de la descripción detallada de las varias formas de tortura física y psicológica en un centro de detención de la época. La historia de la mujer y el orangután, por su carácter más personal respecto a la historia de terror institucionalizado de las mujeres, funciona en cierto modo como metanarración filosófica

sobre la transgresión de las reglas sociales y las relaciones entre lo humano y lo inhumano.¹⁰⁸

El interés principal de la autora, en sus propias palabras, reside en las mujeres y la tortura, que toman el protagonismo real en el cuento:

“Simetrías” es la pieza de resistencia del libro, que los críticos argentinos prefirieron ignorar, quizá porque los tocaba muy de cerca [...] Sentí que tenía que escribirlo, porque era como la otra cara, la simetría de un cuento muy anterior, “Cambio de armas”, que también tiene como protagonistas a la mujer y la tortura. Sólo que en el primer momento creí estar inventando más de la cuenta, creí estar cargando las tintas de esta situación de por sí tan cargada, escalofriante. Y de golpe se supo que no era demasiado, en materia de torturas a las mujeres, que lo que había sucedido en esa sórdida realidad de los centros clandestinos de detención había sido tanto o más atroz, y emocionalmente tan rico, como lo que una escritora de morbosa imaginación pudo haber inventado o intuido (Díaz, 1996: 50).

El relato tiene una compleja estructura narrativa con múltiples voces que presentan varios puntos de vista conflictivos y saltos en el tiempo repetidos entre una historia y otra. Las dos historias son narradas desde el punto de vista de un tal Héctor Bravo, que ha desarrollado una obsesión hacia ellas y trata de dilucidar qué es lo que las une:

Se habla a sí mismo en tercera persona y se dice ¿por qué Héctor Bravo rescata estas dos muertes? No se aplaude por eso, pero conoce parte de la respuesta: porque entre ambas atan dos cabos del mito, cierran un círculo. Lo cual no explica los motivos de su obsesión, su empecinamiento (Valenzuela, 1999: 144).

Su eventual participación en los eventos no está clara, pero su motivo de recordarlos y buscar las “simetrías” entre los dos está formulado como otra expresión de la

¹⁰⁸ Eso no quiere decir que la historia de la mujer y el orangután no tiene implicaciones sociales y políticas más concretas; los paralelismos con la historia de la dictadura se configuran también a través de la introducción del personaje del esposo militar. Sin embargo, el enfoque de la primera historia está en la mujer obsesionada. En la opinión de Fátima Nogueira, el paralelismo entre las dos historias sirve para destacar el fracaso histórico del país: “Un cuadro denuncia al otro configurando al mismo tiempo una visión crítica sobre la ilusión óptica de una historia que progresa. Tal enfoque traduciría el desencadenamiento de la victoria del peronismo, con la elección presidencial de Perón en 1946, en el autodenominado ‘Proceso de Reorganización Nacional’, o el régimen militar de 1976” (Nogueira, 2010: 312).

poética de Valenzuela misma, donde la escritura sirve como instrumento contra el olvido de los horrores:

Es importante evitar el olvido, reconoce ahora Héctor Bravo. Hay que recordar esas paredes que han sido demolidas con el firme propósito de borrar el cuerpo del delito, de escatimarle al mundo la memoria del horror para permitir que el horror un día pueda renacer como nuevo (Valenzuela, 1999: 150).

El relato describe varios métodos de establecer el poder sobre las mujeres detenidas, desde el control del lenguaje y de la mirada hasta la tortura sexual y físicamente brutal, como también una práctica de tortura más elaborada y curiosa que consiste en llevar a las mujeres al restaurante, maquilladas y vestidas elegantemente.

La historia de la tortura está narrada por voces anónimas y colectivas. La multiplicidad de voces narrativas que cuentan la experiencia de la tortura por parte de los torturadores y de las víctimas tiene un alcance más profundo que la mera presentación de varias versiones de la misma historia. Puesto que el relato trata el tema del poder del discurso, las voces cambiantes del opresor y de las víctimas presentan los procesos de construcción del discurso del poder por un lado y los procesos de resistencia femenina a aceptar el discurso dominante de sus torturadores por el otro. La voz de los torturadores refleja el discurso oficial del régimen de la época, la “lógica narrativa” utilizada para producir las relaciones de poder durante la dictadura. Como tal, está sometida a otra voz más poderosa y la producción ideológica de esas voces parece de interés principal en el relato:

Reconocer esta interiorización de otras voces, este discurso que penetra como una bala, es fundamental. El punto es que debemos aprender a distinguir las voces, descubrir su(s) fuente(s) y quizás aún más importante, preguntarnos cómo y por qué las hemos internalizado, puesto que proporcionan la ideología en que se sustentan las maniobras (“firuletes”) que se hacen para detener el poder [...] (Magnarelli, 2003: 162).

El relato postula la relación estrecha entre el poder del lenguaje y la dominación sexual, y ambos constituyen medios de control y de tortura de las prisioneras: “Palabra que puede llegar a ser la peor de todas: una bala. Así como la palabra bala, algo que penetra y permanece. O no permanece en absoluto, atraviesa. Después de mí el derrumbe. Antes, el disparo” (Valenzuela, 1999: 145). La tortura se asocia con la penetración simbólica y real,

operada a través del lenguaje, los abusos sexuales y los asesinatos como la culminación del proceso. Los torturadores controlan la expresión verbal de sus víctimas de varios modos: deben decir solo lo que se espera de ellas, es decir, delatar a sus cómplices políticos mientras que se les quitan todas las señas de identidad verbales, empezando por el nombre:

Las mujeres que están en nuestro poder lo saben. Esta mujer lo sabe, y esa otra y la otra y aquella también. Han perdido sus nombres y saben dejarse atravesar porque nos hemos encargado de ablandarlas. Nos hemos aplicado a conciencia y ellas lo saben (Valenzuela, 1999: 145).

El objetivo proclamado de los torturadores es, entonces, “ablandarlas”, es decir hacerlas más frágiles y obedientes, establecer una clara relación de poder que no se acaba con el control de la libertad de las prisioneras.

Sin embargo, el discurso de los torturadores se presenta como repleto de dudas y de autocuestionamiento:

(pero soldados son, son más soldados ellas que nosotros. ¿Son ellas más valientes? Ellas saben que van a morir por sus ideas y se mantienen firmes en sus ideas. Nosotros apenas —gozosamente— las matamos a ellas) (Valenzuela, 1999: 146).

A la interiorización de la voz que sostiene el sistema, se opone el aprecio involuntario de las víctimas y el reconocimiento espontáneo del placer que los militares sienten matándolas. El monólogo indica el momento de “la verdad”, la toma de conciencia sobre la falta de la convicción en las ideas y los valores que mueven a los militares a la acción, y en cuyo lugar se instaura el placer subliminal, que no debe ser reconocido en voz alta:

Hay un reclamo:
¿quién sopló la palabra gozosamente sin decirla en voz alta? El adverbio exacto sería gloriosamente. Gloriosamente, he dicho. Gloriosamente es como nosotros las matamos, por la gloria y el honor de la patria (Valenzuela, 1999: 146-147).

Los soldados cuestionan el sentido de sus actos y su lugar dentro del sistema de control discursivo y político. El placer perverso de la matanza de las mujeres que ellos mismos perciben —aunque sea a nivel intuitivo— como seres más autónomos connota el acto del asesinato como reconocimiento de la derrota ideológica, puesto que aunque los

militares tienen el respaldo del poder sistemático, intuyen la supremacía de las mujeres a nivel del poder personal, derivada de la fuerza de la convicción. La referencia al gozo funciona como desliz freudiano, que revela el subconsciente del sistema y del discurso oficial, que exalta la gloria, el honor y la patria. El gozo delata su debilidad, su lado oscuro y su naturaleza perversa y malvada.

Por otro lado, las mujeres se resisten a la dominación discursiva a través de su propia reformulación de los hechos. La voz otorgada en el texto al colectivo anónimo de las mujeres torturadas es una voz resistente, en constante diálogo —más o menos explícito— con la de los poderosos. El discurso de las mujeres incorpora y contradice la voz ajena y autoritaria: “Nos sacan a pasear, nos traen los más *bellos asquerosos* vestidos, nos llevan a los *mejores asquerosos* lugares con candelabros de plata a comer *delicias. Ascós*” (Valenzuela, 1999: 144).¹⁰⁹ La yuxtaposición aparentemente contradictoria de los adjetivos *bellos/asquerosos* y los *mejores/asquerosos* y de los sustantivos *delicias/ascós*, revela la incompatibilidad de los puntos de vista entre los torturadores y las víctimas de tortura. El lenguaje de las mujeres torturadas no está confrontado solo con el discurso oficial de los militares, sino también con el lenguaje cotidiano de los placeres de la vida burguesa, que pierden sentido en las circunstancias de detención y tortura, donde no pueden ser más que simulacro y se convierten en experiencia de lo abyecto. Los militares utilizan insistentemente tal lenguaje, como deleitándose en lo grotesco y desapropiado de la descripción: “Les hacemos usar los más bellos vestidos. Los más bellos vestidos” (Valenzuela, 1999: 146).

El hecho de que las mujeres asuman una voz contestataria y rebelde tiene especial importancia si se considera que los torturadores tratan de degradar el sentido de la identidad de las prisioneras, incluso en el nivel básico de la identidad humana, que se configura, ante todo, a través del lenguaje. Según Elaine Scarry, el dolor tiene un efecto destructivo sobre las capacidades expresivas del individuo. Es muy difícil —casi imposible— expresar verbalmente el dolor físico intenso, y los torturadores usan la violencia no solo para infligir el dolor, sino para destruir la voz y la consciencia de los torturados en un proceso orientado hacia la deshumanización. Por eso es muy importante que la voz sea devuelta, de algún modo, a las víctimas:

¹⁰⁹ El subrayado es mío.

As torture consists of acts that magnify the way in which pain destroys a person's world, self, and voice, so these other acts that restore the voice become not only a denunciation of the pain but almost a diminution of the pain, a partial reversal of the process of torture itself (Scarry, 1985: 50).¹¹⁰

En este sentido, el relato de Valenzuela restituye la humanidad a las víctimas otorgándoles la voz denegada por el sistema, tal como las rescrituras feministas de los cuentos de hadas restituyen la autonomía y la libertad femeninas a través de la reapropiación de la voz de las protagonistas.

Elaine Scarry también destaca la importancia del interrogatorio en la tortura, que acompaña obligatoriamente a los abusos físicos. El interrogatorio sirve para establecer el motivo ficticio que justifica la tortura (Scarry, 1985: 28). Los torturadores y los torturados experimentan el interrogatorio de una manera sustancialmente diferente. Mientras los torturadores se distancian del dolor de los prisioneros a través de la supuesta importancia de las preguntas que les dirigen, creando una justificación moral para sus prácticas horribles de tortura, para los prisioneros ninguna pregunta tiene sentido a causa de la agonía física por la que pasan. Scarry afirma que para el torturado no hay deliberación moral posible; convertido en el cuerpo deshumanizado y doliente, su posible respuesta a las interrogaciones, designada como "traición" por parte del poder, expresa nada más que esa agonía corporal que lo ha alejado del mundo: "Intense pain is world-destroying. In compelling confession, the torturers compel the prisoner to record and objectify the fact that intense pain is world-destroying" (Scarry, 1985: 29).¹¹¹ Valenzuela mantiene una postura similar en cuanto a la falsedad de los motivos establecidos a través del interrogatorio. En su ensayo "Encuentro, memoria, olvido y misterio", ella reflexiona sobre la relación del torturador hacia sus víctimas y el sentido que el acto de la tortura puede tener para él:

¹¹⁰ "Como la tortura consiste en actos a través de los cuales se magnifica la manera en que el dolor destruye el mundo de las personas, su yo, y su voz, los actos que restituyen la voz vienen a ser no solo la denuncia del dolor, sino que casi disminuyen el dolor, invierten parcialmente el proceso mismo de la tortura" [La traducción es mía].

¹¹¹ "El dolor intenso destruye el mundo. Obligándolo a la confesión, los torturadores obligan al prisionero a registrar y objetivar el hecho de que el dolor destruye el mundo" [La traducción es mía].

Siendo la excusa de la tortura el obtener información, la pasión del interrogatorio trasciende al torturador y lo empuja a ir más lejos. [...] Al castigar y penetrar el cuerpo del otro, al reventar el cuerpo del otro, podemos conjeturar que el torturador exige saber algo de sí mismo, busca una respuesta no tanto a las preguntas prácticas como a esas otras, informulables, para las cuales no hay palabras y con las cuales quizá sólo el cuerpo pueda conectarnos. Y el cuerpo no habla, no se manifiesta, de ahí el reclamo a través del dolor. Dolor absoluto, hasta la última gota, infligido en el otro por el torturador que, durante el tiempo sin tiempo de la tortura, quizá sienta que ha logrado burlar las inexorables leyes de la vida y de la muerte (Valenzuela, 2003: 67-68).

En la descripción de Valenzuela el acto de tortura se asimila a una búsqueda metafísica arraigada en una sensación de poder absoluto. A diferencia de Scarry, que analiza el funcionamiento general del poder como la ficción que se autojustifica, Valenzuela se centra más en el aspecto individual, e imagina al torturador como un ser en una suerte de delirio de poder, interesado en “preguntas informulables” y trascendentes.

Las prisioneras del relato también denuncian la falsedad de la justificación moral de la tortura presente en la institución del interrogatorio: “Es algo demoníaco sabemos cómo se llama ellos no le dan su verdadero nombre lo llaman interrogatorio le dicen escarmiento [...]” (Valenzuela, 1999: 147). La reformulación del discurso oficial que indica el sentido práctico de la tortura como instrumento de obtención de informaciones y de corrección educativa, lo convierte en la historia demoníaca, es decir de terror inhumano, tal como estaba percibida por la sociedad en general. Es más, la alusión a lo demoníaco, en vista de la cita anterior de Valenzuela, presenta a los actos de tortura como una suerte de “pacto con el diablo”, de hombre ansioso por superar sus propios límites a través del dolor y la degradación del otro. La tortura no revela solo la maldad de un sistema concreto, ni de una estrategia política, sino la maldad más profunda del ser humano.

En su dominación “gozosa” de las mujeres, los militares se sirven de los instrumentos de tortura que perciben como prolongación de su masculinidad y que están diseñados para penetrarlas:

Las miramos de arriba abajo y también por dentro, les metemos cosas, las perforamos y punzamos y exploramos. Les metemos más cosas, no siempre nuestras, a veces más tremendas que las nuestras. [...] Les metemos cosas muchas veces más tremendas que las nuestras porque esas cosas son también una prolongación de nosotros mismos y porque ellas son nuestras. Las mujeres (Valenzuela, 1999: 145-146).

Los abusos sexuales descritos en el relato tienen un carácter simbólico y socialmente significativo. La violación de las mujeres no es un simple acto de violencia bruta, sino un medio para establecer la diferencia sexual, específicamente destinada a la creación de una identidad femenina inferior, subyugada al orden dominante militar-masculino. La insistencia en la penetración converge con la idea de la estructuración de la diferencia sexual alrededor del eje actividad/pasividad señalada por Diane Taylor. El cuerpo penetrado es el cuerpo dócil, pasivo, dominado y esas son las cualidades que se asocian con lo femenino. Maxine Sheets-Johnstone ha investigado el valor simbólico de la penetración en varias culturas y épocas, para concluir que la penetración siempre está asociada con el poder:

The idea of penetration as an act of unconditioned power and the idea of the person penetrated as being always open and at the continual service of the one who holds power thus appear to have as lengthy a Western history as the concept of females as incomplete (Sheets-Johnstone, 1994: 128).¹¹²

La penetración se describe en el relato como un medio de tomar posesión absoluta de la mujer, que ya no es simplemente el objeto sexual, sino un ser despersonalizado y sin voluntad propia. Los objetos que utilizan funcionan como una suerte de prolongaciones de los torturadores en tanto que pueden asumir la función del falo, que toma el valor de significante fundamental que establece la dominación masculina, tal como en las teorías de Lacan y Freud, fuertemente criticadas por las feministas francesas. La posesión aludida no es simplemente literal, sino también la posesión del orden simbólico que asocia lo masculino con valores trascendentes culturales definidos por el patriarcado, que, en el caso extremo del régimen dictatorial, casi no dejan lugar para la mujer: “The phallus as a signifier inscribes in the woman the structure of domination implicit in the patriarchal symbolic order and reflected in the association between the Word, the phallus and the bullet” (Díaz, 1996: 754).¹¹³ El abuso sexual de las prisioneras forma parte del intento de deshumanización y de la desintegración de la identidad personal, y está acompañado con

¹¹² “La idea de la penetración como un acto de poder incondicionado y la idea de la persona penetrada como siempre abierta y a continua disposición para los que tienen el poder así parece que tiene una historia tan larga como la idea de las mujeres como incompletas” [La traducción es mía].

¹¹³ “El falo como significante inscribe en la mujer la estructura de la dominación implícita en el orden patriarcal simbólico y reflejada en la asociación de la Palabra, el falo y la bala” [La traducción es mía].

varias formas de control y de humillación. Los torturadores les cubren la cabeza durante el acto de violación, manteniendo así el control de la mirada: “Nosotras las miramos pero ellas no nos ven” (Valenzuela, 1999: 144). También está presente el ya mencionado control de la voz: “Ellas chillan si es que les queda un hilo de voz” (Valenzuela, 1999: 144). El resultado final consiste en la completa sumisión de las mujeres y la matanza del espíritu: “Después nos la llevamos a cenar sin tabique y sin capucha y sin siquiera ese hilo de voz, sin luz en la mirada, cabizbajas” (Valenzuela, 1999:144). Cuando se acaba el acto de violencia física y sexual, las mujeres, ya vestidas, tienen la sensación de la pérdida del sentido de identidad:

Cuando te desvisten la cabeza te visten el cuerpo perdés toda conciencia de vos misma es lo más peligroso ni sabés donde estás parada y eso que paradas lográbamos estar muy pocas veces y eso en el patio helado (Valenzuela, 1999: 146).

El control violento de la mirada y de la voz de la mujer también parece una prolongación de lo que las teorías feministas reconocen como fenómenos recurrentes en el arte visual y en el sistema discursivo falocéntrico. En la teoría feminista del cine Laura Mulvey propuso el concepto de *male gaze*, la mirada masculina, para definir las formas dominantes de la representación de la mujer en el cine narrativo. Partiendo de las ideas de Freud y de su concepto del complejo de castración, Mulvey sostuvo que la representación de la mujer se acomoda al espectador masculino —sea este el personaje o el espectador real, o la cámara que impone un punto de vista masculino— y a las inquietudes que la ansiedad de castración, asociada con la mujer, provoca en el hombre. Según ella, hay dos tipos de “escopofilia” —el término de Freud con el que designa el placer de mirar— que encuentran su expresión en dos maneras esquematizadas de conceptualizar personajes femeninos. Un tipo corresponde a la mirada que convierte a la mujer en un objeto bello del deseo, una suerte de fetiche, distanciándola de este modo de las posibles asociaciones con la castración. El segundo tipo es una suerte de voyerismo sádico, que asocia a la mujer con la culpa: “Pleasure lies in ascertaining guilt (immediately associated with castration), asserting control, and subjecting the guilty person through punishment or forgiveness” (Mulvey, 1988: 64).¹¹⁴ Al margen de las consideraciones psicoanalíticas de Mulvey, que

¹¹⁴ “El placer reside en establecer la culpa (asociada inmediatamente con la castración), imponer el control, y subyugar a la persona culpable a través del castigo o el perdón” [La traducción es mía].

utiliza las teorías de Freud para postular la existencia de una ansiedad general de los hombres con respecto a las mujeres, su ensayo era importante para destacar el hecho del control masculino de la mirada en el cine y la falta de punto de vista femenino en su propia representación. Como tal, el concepto de *male gaze* ejerció gran influencia en las artes visuales feministas y tiene su correlato en el lenguaje falogocéntrico denunciado por Valenzuela, en cuanto que los dos destacan el control masculino sobre la expresión femenina. A través del dominio masculino de la voz y de la mirada, las mujeres están excluidas de la creación de los sistemas representacionales culturales que las construyen como proyección de las fantasías y códigos morales del hombre.

El control que los militares del relato ejercen sobre la mirada y la voz forma parte de un conjunto de técnicas con las cuales tratan de subyugar a las mujeres a un orden represivo. El control violento de la mirada de las mujeres en el relato está asociado explícitamente con el ataque a la identidad de las detenidas, y se corresponde con la idea de Mulvey sobre el voyeurismo sádico, aunque la culpa que se les asigna sea más compleja que la amenaza de la castración y tenga que ver con su actividad política. Los militares las convierten en objetos de un perverso fetichismo sexual y sádico, en parte para expurgar sus propias ansiedades de amenaza “subversiva”, amenaza que puede provocar, como hemos visto, la duda en sus propios valores.

El control de la mirada se puede asociar también con las técnicas disciplinarias en la sociedad moderna expuestas por Foucault en *Vigilar y castigar*. Foucault utiliza el término “panoptismo” para designar una modalidad disciplinaria del poder que consiste en la vigilancia continua de los individuos.¹¹⁵ El panoptismo representa, en la teoría de Foucault, el principio en el que se basan las relaciones de poder de la sociedad moderna, en donde la vigilancia sustituye al espectáculo público de la Antigüedad. Esta nueva “anatomía” de poder es más anónima y menos individual:

Dispositivo importante, ya que automatiza y desindividualiza el poder. Éste tiene su principio menos en una persona que en cierta distribución concertada de los cuerpos, de las superficies, de las luces, de las miradas; en un

¹¹⁵ El nombre viene del Panóptico de Jeremy Bentham, un nuevo modelo arquitectónico del centro penitenciario diseñado por él a finales del siglo XVIII. El Panóptico tiene una torre central desde la cual se observan las celdas distribuidas en forma de anillo. Los prisioneros no pueden ver el interior de la torre y pueden ser vistos en cada momento. Esa disposición posibilita la vigilancia continua, inverificable y anónima, puesto que los observados nunca pueden saber quién y cuándo los observa.

equipo cuyos mecanismos internos producen la relación en la cual están insertos los individuos. Las ceremonias, los rituales, las marcas por las cuales el exceso de poder se manifiesta en el soberano son inútiles. Hay una maquinaria que garantiza la asimetría, el desequilibrio, la diferencia (Foucault, 1979: 205).

Los centros de detención no tenían la disposición panóptica, y el poder se ejercía más directa y brutalmente sobre los detenidos. Así, el control de la mirada descrito en el relato se ejerce a través de las capuchas que los militares ponen a las prisioneras, y a través de varios abusos físicos y psíquicos que hacen que las mujeres pierdan la voluntad y queden cabizbajas. Aunque menos sutil y más violento, el sometimiento de las prisioneras a través de la mirada ocupa un lugar muy importante en la imposición de poder militar. Así, Nogueira analiza el relato desde la perspectiva foucaultiana: “La pérdida del privilegio de mirar indica la total sumisión a una anatomía política que disciplina el cuerpo con la finalidad de disminuir su fuerza estratégica y aumentar su docilidad, sujetándolo y utilizándolo” (Nogueira, 2010: 314).

Aplicando las teorías de Foucault al análisis de las técnicas disciplinarias del cuerpo femenino, Bartky señala la existencia del entrenamiento social de la mirada femenina:

Feminine faces, as well as bodies, are trained to the expression of deference. Under male scrutiny, women will avert their eyes or cast them downward; the female gaze is trained to abandon its claim to the sovereign status of seer (Bartky, 1993: 97).¹¹⁶

En este sentido, los procedimientos brutales de los torturadores parecen ser la intensificación y explicitación de las prácticas de control del cuerpo femenino en la vida cotidiana.

El modelo de panoptismo de Foucault, aunque no corresponde exactamente con el ejercicio de poder en los centros de detención, puede servir para destacar la complejidad de las técnicas disciplinarias evidentes en el relato, en el cual la tortura va acompañada de varios modos de establecer la “asimetría” entre los militares y las mujeres. Las “simetrías” del título pasan a tener en este contexto un significado irónico, puesto que toda la actividad

¹¹⁶ “Las caras femeninas, igual que los cuerpos, están entrenadas para expresar respeto. Bajo la observación masculina, las mujeres apartan la mirada o miran hacia abajo; la mirada femenina está entrenada para abandonar su reclamo de la soberanía del estatus de observador” [La traducción es mía].

del centro está dirigida hacia el establecimiento de la diferencia y el desequilibrio, tanto que las mujeres no tienen permitida ni la “simetría” básica de la humanidad, y son tratadas y conceptualizadas como animales.

La importancia del tema de la mirada se acentúa a través del paralelismo en la relación entre la mujer y el simio, establecida casi exclusivamente a través de la mirada. La mirada femenina dirigida hacia el animal parece la expresión del deseo inhibido e impropio que no pretende establecer ninguna dominación y que tiene como respuesta la mirada del objeto del deseo y, como efecto, su humanización: “Ya no es más animal. La mira a ella con ojos enteramente humanos, enamorados. Y ella lo sabe” (Valenzuela, 1999: 147). Por otro lado, la mirada masculina de los torturadores ha de servir como medio de regulación de las relaciones de poder en el centro de detención, suprimiendo en los mismos torturadores los instintos de empatía humana que podrían obstruir los fines y métodos del régimen militar: “Mirar hay que mirar porque si uno da vuelta la cara, si uno tiene lástima o siente repugnancia aquello a lo que estamos abocados deja de ser sublime” (Valenzuela, 1999: 147). A diferencia de ellos, la mujer no busca controlar sus instintos, sino entregarse a un deseo tabú: “Ella sólo mira, pero en ese mirar se le va la vida, se le va el alma, se le estira un tentáculo largo largo que alcanza hasta la piel tan sedosa del mono y la acaricia” (Valenzuela, 1999: 152). Para ella, la mirada del deseo la aleja de su condición social y del sistema militar, encarnado en la figura del marido que “no puede distraerse en nimiedades conyugales” (Valenzuela, 1999: 119) mientras la mirada de los hombres convalida su posición social patriarcal y autoritaria y forma parte de un gozo sádico que se funda en el desequilibrio y la tortura en nombre de la gloria de la patria.

El relato también describe una práctica de tortura sin violencia física, que consiste en la mera imitación de la vida cómoda burguesa y acentúa la falta de la libertad de las mujeres y el control masculino sobre ellas. Los militares llevan a las mujeres a cenar vestidas en ropa de lujo. Estas salidas del espacio confinado de la tortura a un espacio supuestamente placentero, que sin embargo las mujeres experimentan como algo asqueroso, conlleva, para los torturadores, un sentimiento de poder incluso más grande que la tortura física y sexual:

Esas mujeres quizá bellas, perfectamente engalanadas, sus heridas maquilladas, y mudas, puestas allí para demostrar que los torturadores tienen un poder más absoluto aun e incontestable que el poder de la humillación o de castigo (Valenzuela. 2003: 148).

Las mujeres son perfectamente conscientes de que el control de sus apariencias y de su comportamiento constituye un ataque más a su identidad personal: “Todas peinadas y maquilladas y manicuradas y modificadas sin poder en absoluto ser nosotras mismas” (Valenzuela, 1999: 146). De este modo la modificación brutal del cuerpo de las prisioneras a través de los daños físicos funciona en conjunción con la modificación impuesta de sus apariencias. La “feminización” de las mujeres no se acaba con la violencia sexual, sino que se hace también con la ayuda de los peluqueros y maquilladores y vestidos elegantes; esa imposición de la apariencia femenina se hace en clave de vulnerabilidad: los vestidos son incómodos y están diseñados para que revelen las cicatrices. El simulacro sin embargo dura muy poco, y las mujeres reconocen el carácter sádico de la práctica:

Apenas podemos probar las supuestas delicias, los vestidos nos oprimen la caja torácica; de todos modos después nos restituyen al horror nos hacen vomitar lo comido nos arrancan los vestidos nos hacen devolverlo todo (Valenzuela, 1999: 144).

Irónicamente, la única dignidad y el único poder que les queda es quedarse calladas y cabizbajas para no delatar a los cómplices que podrían encontrar fuera del centro de detención.

El ejercicio de poder en esta instancia tiene como objetivo construir una identidad específicamente femenina. A los varios métodos de tortura se une este procedimiento menos común, que tiene su análogo en la cosificación sexual de la mujer característica de la sociedad moderna. El sometimiento a los códigos sociales de la feminidad contribuye a la concepción de la dictadura militar como una opresión que exagera las características del patriarcado, puesto que la normativización de cuerpo femenino está omnipresente fuera de los ámbitos de la represión directa que ejercen los militares.

Este tipo de tratamiento de las mujeres se asemeja a las técnicas disciplinarias modernas que, según Foucault, producen cuerpos dóciles. En la opinión de Bartky, el control disciplinario del cuerpo femenino, desde sus movimientos y posturas, la prescripción del tamaño y de la forma ideal, hasta la ornamentación a través de maquillaje y ropa, sirve para crear un sujeto femenino no solo diferente, sino inferior:

Are we dealing in all this merely with sexual *difference*? Scarcely. The disciplinary practices I have described are part of the process by which the ideal body of femininity—and hence the feminine body-subject—is constructed; in doing this, they produce a “practiced and subjected” body, i.e., a body on which an inferior status has been inscribed (Bartky, 1993: 100).¹¹⁷

Bartky también señala que la imposición de las normas de la feminidad opera a través de varios medios que hacen difícil identificar a los sujetos sociales que imponen una disciplina a los cuerpos femeninos: “The disciplinary power that inscribes femininity in the female body is everywhere and it is nowhere; the disciplinarian is everyone and yet no one in particular” (Bartky, 1993: 103).¹¹⁸ A causa del carácter difuso del poder disciplinario, no se percibe que la feminidad está construida y es impuesta:

The absence of the formal institutional structure and of authorities invested with the power to carry out institutional directives creates the impression that the production of femininity is either entirely voluntary or natural (Bartky, 1993: 103).¹¹⁹

Por otro lado, el proceso de producción de la feminidad que forma parte de un sistema de tortura se ejerce a través de la coacción física y por parte de las personas concretas que ocupan un lugar claro en la distribución de poder, con lo cual se revela su carácter de construcción violenta de la identidad. Se desenmascara de este modo no solo el carácter patriarcal de los sistemas militares, sino también el carácter disciplinario y represivo de las prácticas patriarcales cotidianas y su relación estrecha con los funcionamientos de poder. Los militares del relato no se satisfacen con la represión de los sujetos ya definidos, sino que intentan, a través de varias técnicas, hacerse dueños de la identidad de las detenidas ejerciendo un poder que en el texto aparece como absoluto,

¹¹⁷ “¿En todo ello, estamos tratando simplemente una *diferencia* sexual? Apenas. Las prácticas disciplinarias que acabo de describir forman parte de un proceso en el cual el cuerpo ideal de la feminidad —y de ahí el sujeto corporal femenino— está construido; haciendo eso, ellas producen el cuerpo ‘practicado y sujetado’, es decir, el cuerpo en el cual ha sido inscrito un estatus inferior” [La traducción es mía].

¹¹⁸ “El poder disciplinario que inscribe la feminidad en el cuerpo femenino está por todas partes y en ninguna parte; la disciplina la imponen a la vez todos y nadie en particular” [La traducción es mía].

¹¹⁹ “La ausencia de instituciones formales estructurales y de autoridades investidas de poder para llevar a cabo las directrices institucionales crea la impresión de que la producción de la feminidad es enteramente voluntaria o natural” [La traducción es mía].

superior a la humillación y al castigo. El interés explícito en la construcción violenta de las identidades hace posible la interpretación foucaultiana del sujeto como el efecto del poder. En este sentido, el hecho de que los militares utilicen una práctica reconocible —aunque menos perceptible— en condiciones de “libertad” presenta los procedimientos de tortura no como claramente opuestos al ámbito social general, sino como su prolongación y exageración que revela los sustentos machistas de la normativización de la identidad femenina. Este concepto imposibilita el establecimiento de una clara dicotomía represión/libertad e indica que la mujer no está completamente libre mientras exista una sociedad patriarcal. La denuncia del paralelismo entre el patriarcado y la dictadura, a nuestro parecer, no disminuye el horror de la tortura, sino, más bien, sirve como desenmascaramiento de algunas relaciones de poder menos obvias. En la misma línea, Bartky destaca los paralelos entre la disciplina militar y la social: “This system aims at turning women into the docile and compliant companions of men just as surely as the army aims to turn its raw recruits into soldiers” (Bartky, 1993: 103).¹²⁰ Los dos procesos no son solo paralelos, sino que tienen una relación sustancial. El sistema militar, tal como ha argumentado Diane Taylor, está empeñado en crear una diferencia sexual.

La deshumanización es el motivo recurrente del relato y en esta clave hay que interpretar los paralelismos entre las dos historias de deseo. La situación del simio deseado se asemeja a la de la mujer deseada, y acentúa el trato inhumano que recibe tanto ella como sus compañeras detenidas y, en general, forma parte de la dialéctica de lo humano/inhumano que define todas las relaciones presentadas.

Los militares reclaman para sí la calidad humana que las mujeres les niegan: “Las sacamos a pasear. No puede decirse que no somos humanos y hay tan pocas que nos lo agradecen” (Valenzuela, 1999: 144). De manera irónica, en su reclamo de la propia humanidad, utilizan el lenguaje que presenta a sus víctimas como los animales domésticos, que ellos “sacan a pasear”. A eso se opone la voz de las mujeres: “No son en absoluto humanos, humanitarios menos.” (Valenzuela, 1999: 144). Las mujeres también responden con la voz que hace explícita la alusión hecha por los militares: “[...] nos sacarán a pasear, para lucirse con estas presas que somos, en todos los sentidos de la palabra presas” (Valenzuela, 1999: 147). En otras instancias, los militares reconocen explícitamente sus intentos de deshumanizar a las víctimas: “¡A sentarse!, les gritamos igual que a los

¹²⁰ “El sistema aspira a convertir las mujeres en los acompañantes dóciles de los hombres tal como el ejército aspira a convertir sus reclutas brutos en soldados” [La traducción es mía].

reclutas, a acostarse con las piernas abiertas, más abiertas, les gritamos y es una excelente idea. Que no mueran de pie como soldados, que revienten panza arriba como cucarachas [...]” (Valenzuela, 1999: 146). Por su parte, las mujeres describen el proceso de la tortura como extremadamente deshumanizante:

Nosotras sabemos de los compañeros que han sido dejados como harapos, destrozados de a poco hueso a hueso, que han sido dejados sangrantes macilentos tirados en el piso después de haberles hecho *perder toda su forma humana* (Valenzuela, 1999: 147).¹²¹

El relato presenta los procesos de deshumanización de las víctimas, como la deshumanización simultánea de los perpetradores de esos crímenes horrendos, que, como en el caso del militar obsesionado con la mujer, serán incapaces de sentir alguna emoción humana.

Las comparaciones de las prisioneras con animales tienen una función importante en la lógica narrativa del poder, puesto que, como el interrogatorio, ofrecen una justificación moral de las crueldades:

El acto de insultar al enemigo como animal adquiere una importancia vital en el ritual de la tortura no sólo porque justifica el sacrificio, sino porque exime al torturador de cualquier responsabilidad jurídica o moral de sus actos, anticipando una respuesta bajo el riesgo, siempre inmanente, de que la víctima venga a fallecer en las manos de su verdugo (Nogueira, 2010: 320).

En este contexto, el torturador que desarrolla la obsesión por su víctima presenta una subversión del orden que regula las relaciones entre varias instancias del poder. La historia de este deseo inoportuno está presentada en el texto a través de monólogos del militar enamorado y a través de la voz incierta de Héctor Bravo. El militar presenta las mismas dudas en cuanto a su propia posición ideológica que la voz colectiva anónima en otro punto del relato:

[...] puedo por fin entregarme a una mujer puedo bajar la guardia
arrancarme las jinetas puedo
porque esta mujer es más héroe que todos nosotros juntos
porque esta mujer mató por una causa y nosotros apenas matamos
porque sí, porque nos dicen (Valenzuela, 1999: 148).

¹²¹ El subrayado es mío.

De hecho, la mujer cautiva se convierte para el protagonista en una posibilidad de libertad. En nombre de este amor, él rechaza las consignas de su posición social: “Por ella dejo las condecoraciones y entorchados en la puerta, me desgarré las vestiduras, me desnudo y disuelto, y sólo yo puedo apretarla. Y disolverla” (Valenzuela, 1999: 148). Sin embargo, mientras que para él la relación con la mujer significa la búsqueda de la libertad, el hombre no está dispuesto a darle esa misma libertad al objeto de su deseo. Aparte de abusar sexualmente de ella, el hombre se sirve de métodos más refinados de tortura, deshumanizándola a través de los aparentes obsequios de cariño:

Con propias manos le toma la medida del cuello, oprimiendo un poco, y después se dirige a Antoniazzi a encargarle una gargantilla demasiado ajustada, carísima. Se la brinda como prueba de amor y la obliga a usarla y la gargantilla tiene algo de collar de perro, con argollas de oro azul, una especialidad de la joyería. Con el fino cinturón de piel de víbora a modo de correa podría conducir a la mujer por todo el mundo, pero no son ésas sus aspiraciones. Él pretende que ella lo siga por su propia voluntad, que ella lo ame (Valenzuela, 1999: 150-151).

Igual que el resto de los torturadores, el coronel somete a su víctima a una feminización degradante. El regalo lujoso, cuya función principal es ornamental, se convierte en un instrumento de dominación y en la expresión material de las fantasías posesivas del hombre. A pesar del proclamado deseo de que la mujer lo ame libremente, el hombre trata de asegurarse de tener el control sobre ella, aparentemente inconsciente de la contradicción de su posición. En eso también, el militar transpone el *modus operandi* de los torturadores en general: una vez devueltas a su fragilidad, el estado pseudonatural de la mujer, las mujeres supuestamente aceptarían la penetración real y simbólica sin resistencia:

Hay que lograr que la tortura sea internalizada (como las voces de los militares superiores), de manera que no se perciba al torturador como lo que es —de nuevo para que la “mano dura” parezca ser la de otro o, mejor todavía, la de la víctima misma y pueda achacársele la culpa (Magnarelli, 2003: 162).

De mismo modo, el hombre espera que la mujer responda a su deseo por su propia voluntad, después de maltratarla física y psicológicamente. Su curiosa posición de subversivo de su propio orden, que traiciona a su propia esposa, y, más importante, a la patria, pero que no logra substraer la relación con la mujer supuestamente amada del

sistema de relaciones de dominación y subyugación aprendidas, hace que aparezca efectivamente incapaz de amar. Para él, a pesar de los sueños del sentimiento mutuo, el amor equivale a la posesión: “Sólo busca nuevas excusas para poder penetrarla un poco más hasta lograr poseerla del todo. Él la ama” (Valenzuela, 1999: 151). No hay posible liberación para él tampoco: sirviéndose de las prácticas aprendidas de deshumanización de las víctimas queda preso de la condición bestial que comparte con otros torturadores, al que el relato alude insistentemente. El protagonista está así al margen de todo orden social posible: por un lado incapaz de amar, y completamente insensible para los sufrimientos de la mujer, ya no respeta tampoco las reglas del orden militar y burgués que representa, e incluso sueña con presentar a su imaginada amante a su esposa.

Los saltos de tiempo entre las dos historias se efectúan casi siempre a través de la yuxtaposición de frases que aluden al hecho de que la víctima de la tortura tiene menos libertad que el orangután encarcelado:

Una amante cautiva. El mono también está cautivo pero puede permitirse el gozo. El mono se sacude en breves, intensísimos espasmos que la otra mujer, aquella que mantiene extendida sobre la mesa de metal, parecería reproducir al contacto con la picana eléctrica (Valenzuela, 1999: 149).

El simio se humaniza a través del deseo de la mujer, y con eso el relato pone en evidencia la absoluta deshumanización y la falta de libertad de una mujer supuestamente amada. El paralelismo entre el torturador y la mujer no está tan claro. Mientras el militar exhibe el comportamiento sádico hacia la mujer, la esposa del coronel fantasea sobre el orangután y lo mira insistentemente sin hacerle daño ninguno. Los dos sin embargo subvierten con su deseo el orden al que pertenecen: un orden militar y masculino y por eso serán castigados con la muerte de sus objetos de deseo.

El carácter grotesco de la historia del simio tiñe de humor negro la trágica historia de la muerte de la mujer torturada, y presenta el orden militar no solo como brutal, sino también absurdo y ridículo. Valenzuela parodia el discurso oficial de la devoción a la patria:

La mujer que él apaña es una subversiva peligrosa y los hombres de pro no pueden andar involucrándose con elementos enemigos de la patria. [...] Porque un coronel de la nación no puede privilegiar a una mujer por encima del mismísimo ejército, por más que se trate de una mujer propiedad del ejército (Valenzuela, 1999: 152-153).

Los maridos, tanto el real como el metafórico, obstinados en defensa de su honor, parecen, aparte de violentos, cómicamente insensatos en la defensa de su código masculino que les impone matar a los más débiles.

“Simetrías” es un relato de denuncia política que se estructura alrededor del contraste entre lo humano y lo animal, y cuestiona a la vez los valores que se les asignan comúnmente a cada uno de los términos de la supuesta pareja antagónica, y revela, más que nada, la enorme monstruosidad de la tortura institucional del Estado argentino durante la dictadura. Esa tortura, inhumana en su crueldad, se basa en actos simbólicos de humillación y dominación de la mujer. Por un lado, los militares efectúan una reinsertión en la cultura de signo patriarcal a través de la modificación del cuerpo femenino en clave de la feminidad normativa; por el otro, se lleva a cabo una deshumanización total de las víctimas. Valenzuela responde, como tantas otras veces, otorgando voz a sus personajes femeninos para que conserven la memoria del horror y de la resistencia.

3. “Cuarta versión”

El relato “Cuarta versión” toca varios puntos claves de la poética de la autora. Por un lado, ya con el título anuncia una especulación metanarrativa sobre el proceso mismo de la escritura, y sobre la posibilidad de fijar la versión definitiva de los hechos narrados. La problematización de la credibilidad de las versiones que tratan de constituir un texto literario evidencia la pérdida de la autoridad incuestionable de las instancias narrativas, que ya no pueden ser garantes objetivas no tan solo de la veracidad del texto, sino —más importante— de la certeza de las valorizaciones que acompañan las diferentes estrategias narrativas, aunque estas traten de despersonalizar al narrador y de presentarlo como portavoz, a veces casi imperceptible, de verdades transcendentales o universales. El relato de Valenzuela renuncia a cualquier pretensión de este tipo y trata de presentar el texto en el proceso mismo de su creación, donde la cuarta versión del título representa solo una instancia posible en una cadena potencialmente infinita de futuras rescrituras y lecturas que añaden nuevas interpretaciones y voces en un diálogo incesante de los sujetos que luchan por el sentido de la obra. El proceso activo de la lectura e interpretación se presenta como

un intento de apropiarse por lo menos de una parte de la autoría, entendida como un sistema de los valores éticos e ideológicos del texto. La instancia narrativa de “Cuarta versión” corresponde a una mujer que es a la vez lectora de textos de otras mujeres, a los que añade sus comentarios, dudas y pensamientos a manera de editora, pero con un interés personal acentuado. De este modo, el relato añade una dimensión genérica sexual a la preocupación más general por el proceso de la escritura, la lectura y el establecimiento del sentido; es decir, abre la cuestión de la identidad femenina que se forja en los procesos de la autorrepresentación y de la lectura de los textos de mujeres por parte de otras mujeres.

El supuesto texto primario, diario de una actriz argentina de nombre Bella, trata el tema del amor y del activismo político durante la última dictadura militar argentina —aunque las fechas no se especifican— y temáticamente encaja con otros relatos de la autora que tratan el tema de la dictadura desde el punto de vista de la mujer, que sufre una opresión compleja y específica por el hecho de que está dentro de un sistema social y político dominado por hombres, con sus prácticas discursivas correspondientes que la normativizan y desvaloran en función de su género sexual. La protagonista evoca con su nombre el personaje de los cuentos de hadas, la Bella Durmiente, cuyo despertar a la vida, a través del beso del príncipe —el amor romántico— esta irónicamente reescrito en el relato como un despertar a la consciencia política que la va alejando de las preocupaciones amorosas y la lleva a la muerte trágica. La historia de Bella empieza así con la descripción de la aventura amorosa con el embajador Pedro, de un país que no se identifica, dedicado a recoger a los asilados políticos en su embajada, y sigue el compromiso cada vez mayor por parte de la protagonista por asegurar asilo a la gente que lo necesita.

La estrategia narrativa es compleja y nos presenta diferentes voces narrativas a veces difícilmente discernibles unas de otras. Hay por lo menos tres instancias narrativas que corresponden a tres mujeres diferentes. La primera pertenece a la narradora-editora que presenta la versión del texto definitiva demarcada gráficamente por el uso de la cursiva. La narradora-editora trata de organizar un material escrito en el cual ya habían intervenido varios editores previos:

Páginas y páginas recopiladas anteriormente, rearmadas, descartadas, primera, segunda, tercera, cuarta versión de hechos en un desesperado intento de aclarar la situación. Entre tantas idas y venidas que han sido narradas en distintas versiones se descubre la mano de alguien que también quiso aclarar esta confusión de vida. No hay autor y ahora la autora soy yo, apropiándome

de este material que genera la desesperación de la escritura (Valenzuela, 1999: 217).

La historia de Bella está narrada por una o varias voces de los editores-narradores previos, aunque la narradora-editora principal menciona explícitamente una narradora anónima como eslabón en el diálogo de voces entre ella y la protagonista. También se supone que la narradora-editora tiene acceso por lo menos a alguna parte de las fuentes originales, es decir al texto escrito por Bella misma:

Hay papeles de Bella que alguien (¿la propia Bella?) a todas luces intentó suprimir o minimizar. Papelitos estrujados, anotaciones en servilletas de papel manchadas, trozos de información que a veces me parecen rescatables [...] (Valenzuela, 1999: 218).

A veces es difícil discernir la voz de Bella de la voz de la supuesta narradora anónima: la narración siempre está enfocada por Bella, y aparte de las transcripciones de diálogos, y del texto autodiegético de la protagonista, se utiliza el recurso de estilo indirecto libre. También existe la posibilidad de que la historia de Bella haya sido narrada ya por su protagonista en tercera persona, puesto que la narradora-editora alude a la “pretendida autobiografía indirecta” (Valenzuela, 1999: 219), es decir escrita en tercera persona.¹²²

¹²² Los críticos que han analizado el relato tienen ideas muy diferentes en cuanto a la significación concreta del título y la participación exacta de varios narradores en la construcción del texto. Algunos de ellos incluso introducen la posibilidad de narradores masculinos. Así por ejemplo, Stephen M. Hart, a pesar de hablar de tres niveles narrativos constituidos por Bella, la narradora anónima y la narradora/transcriptora (Hart, 1995: 349) afirma que el final del relato, en un giro inverosímil, introduce un nuevo narrador de todo el texto: “The point of revelation in ‘Cuarta versión’ as in the other stories, coincides with a linguistic birthing in that the text which we have just read, in a Borgesian sleight of hand which defies verisimilitude, is narrated by Pedro to Bella while she falls dying to the floor [...]” [“El punto de revelación en ‘Cuarta versión’, igual que en otros relatos, coincide con el nacimiento lingüístico en el sentido de que el texto que acabamos de leer, en un juego borgesiano de manos que desafía a la verosimilitud, está narrado por Pedro a Bella mientras ella está cayendo al suelo en el momento de su muerte”; la traducción es mía] (Hart, 1995: 350). Willy Muñoz por su parte también especula sobre la posible intervención de Pedro en el diario de Bella. Este crítico afirma, curiosamente, que Bella entrega su manuscrito a Pedro momentos antes de ser asesinada, aunque eso no se explicita en el relato, y se pregunta: “¿Es él quien deviene el primer editor, en cuya versión se purga el diario de los pormenores de los asilados políticos? ¿O es Bella misma quien destruye parte de su diario para

En el proceso de la edición del texto, la narradora-editora busca una relación de identificación posible con varias figuras textuales. Ella quiere ampliar el alcance de la historia de Bella, para que tomen protagonismo los “desaparecidos” de la dictadura, y la historia pase a ser de ellos: “*Quiero a toda costa reconstruir la historia ¿de quién, de quienes? De seres que ya no son más ellos mismos, que han pasado a otras instancias de sus vidas*” (Valenzuela, 1999: 205). Tal inclusión de las voces silenciadas está motivada por la misma razón que la identifica en parte con la propia Bella, es decir por la realidad política que han compartido ambas:

Momentos de realidad que de alguna forma yo también he vivido y por eso mismo también a mí me asfixian, ahogada como me encuentro en este mar de papeles y de falsas identificaciones. Hermanada sobre todo con el tío Ramón que no existe (Valenzuela, 1999: 205).

Las “falsas identificaciones” a las que se refiere abarcan tanto su relación con los personajes del diario de Bella, como la de Bella con varios papeles sociales y discursivos que asume, y a las que la narradora-editora añade su propia lectura que la redefine una vez más. Es curiosa también su identificación con el tío Ramón, el personaje inventado por Pedro, quien ejercía una doble función en las conversaciones entre él y Bella; como personaje ficticio que asumía la voz estilizada de los narradores de fábulas, el tío Ramón expresaba los sentimientos de Pedro hacia Bella en un lenguaje poético y alegórico. También lo utilizaban los dos como un lenguaje secreto para hablar sobre el asunto de los asilados durante las conversaciones por teléfono que eran escuchadas por el gobierno. En su primera función, el tío Ramón se constituye como voz de autoridad mítica a través de la cual Pedro trata de influir a Bella. En este sentido, la identificación de la narradora-editora con el tío Ramón tiene que ver con la influencia que ella misma quiere ejercer a través de la rescritura e interpretación de su relato.

La relación compleja y dinámica entre las varias instancias narrativas del texto, abre la cuestión general de la posición de autor respecto a los personajes, y a la obra de ficción en general:

proteger a Pedro, dado que sus actividades habían contrariado todas las imposiciones de la ley de asilo?” (Muñoz, 2001: 51).

Y ésta que soy yo en tercera instancia se (me) sobreimprime a la crónica con una protagonista que tiene por nombre Bella (pronúnciese Bel/la) y tiene además una narradora anónima que por momentos se identifica con la protagonista y con quien yo, a mi vez, me identifico.

Hay un punto donde los caminos se cruzan y una pasa a ser personaje de ficción o todo lo contrario, el personaje de ficción anida en nosotros y mucho de lo que expresamos o actuamos forma parte de la estructura narrativa, de un texto que vamos escribiendo con el cuerpo como una invitación (Valenzuela, 1999: 206).

La narradora reconoce el poder general del discurso (“estructura narrativa”) y el poder de la resistencia femenina (“escritura del cuerpo”) respecto de los discursos dominantes. Es decir, la lucha por apropiarse de la intención autorial en el proceso de la escritura refleja la dinámica más global del sujeto hablante y los discursos sociales; los discursos construyen al sujeto que como hablante/escritor forma parte de una “estructura narrativa” que lo supera. Partiendo de ideas similares, Diane Taylor ha analizado “las estructuras narrativas” del Estado autoritario argentino. Sin embargo, la narradora se refiere aquí al modo discursivo que denomina la escritura con el cuerpo, que la propia Valenzuela define como específicamente femenino y que en el contexto de la dictadura se presenta como una oportunidad de substraerse del discurso dominante de la época que define los cuerpos de los “subversivos” —y a través de ellos, los sujetos— como dóciles, enfermos, y vulnerables. De este modo, la “invitación” de la escritura consiste en crear un espacio de resistencia a través de las voces de los oprimidos. La identificación entre las mujeres narradoras presenta la posibilidad de oponer la escritura femenina al sistema de represión discursivo, social y político de la Argentina de la época.

3.1. El problema de los géneros literarios como horizontes ideológicos: ¿amor o política?

En la multiplicidad de las voces del relato, la narradora-editora establece ante todo el diálogo con la presumida voz de Bella, a la que atribuye un excesivo enfoque en el amor, en un texto que ella quiere leer como relato político, un diálogo dificultado por la intervención de las voces anónimas y de silencios difíciles de explicar. Por su parte, ella edita el texto y trata de encontrarle sentido por una razón clara y explícita que coincide con

la intención autorial que sustenta la narrativa política de la propia Valenzuela: se trata de rescatar la memoria histórica para prevenir los horrores futuros:

Me topo con múltiples principios. Los estudio, descarto y recupero y trato de ubicarlos en el sitio adecuado en un furioso intento de rearmar el rompecabezas. De estampar en alguna parte la memoria congelada de los hechos para que está cadena de acontecimientos no se olvide ni repita (Valenzuela, 1999: 205).

La relación conflictiva entre la narradora-editora y el texto previo sobre Bella se puede leer como un problema de géneros literarios. Para este enfoque resulta útil la propuesta teórica de Bajtín, para quien “todos los lenguajes del plurilingüismo [...] constituyen puntos de vista específicos sobre el mundo, son las formas de interpretación verbal del mismo, horizontes objetual-semánticos y axiológicos especiales” (Bajtín, 1991: 108-109). Un género literario constituye un lenguaje ideológico-social, aunque eso sea menos aparente cuando se trata de la prosa sentimental o erótica. La oposición entre el relato amoroso/confesional y el político se fundamenta en diferencias ideológicas que cobran una importancia especial en el contexto de la literatura femenina. La selección de un género dado por parte de los personajes femeninos del relato no es casual y revela una cierta manera de posicionarse ante los discursos autoritarios, puesto que, como Bajtín afirma, “la voluntad discursiva del hablante se realiza ante todo en la elección de un género discursivo determinado” (Bajtín, 1998: 267).

La narradora-editora, partiendo de la suposición de una intención autorial compartida o de la convergencia de los puntos de vista sobre la actividad subversiva en la dictadura, lee el texto de Bella como una obra con fallos de ejecución, que presenta una cierta transgresión de los códigos del género, puesto que como una “novela testimonial” tiene poco de testimonio histórico y político, y más de una historia personal de amor:

Pedro el verborrágico, respetando cierto tipo de silencios de los cuales Bella acabó por contagiarse. Hasta el punto de que su pretendida autobiografía indirecta, su novela testimonial, acabó desinflándose en partes y haciendo sólo alusión pasajera a los hechos verdaderamente importantes (Valenzuela, 1999: 219).

Sin embargo, la motivación de Bella por escribir el relato de su vida no está explícita y parece —allí donde leemos su palabra directa— más un relato sobre la

transformación personal a través de lo político que un intento de testimonio de la época. La narradora, sin embargo, no tiene dudas de que hay una desviación del plan original de la escritura, de lo que culpa, entre otros factores, a Pedro, por lo que afirma que el texto “acabó desinflándose”, al parecer en contra de la intención original de Bella. En otras instancias, reconoce que está tratando de interpretar la historia de Bella y rescribirla según unas claves que no están presentes en el texto:

Y yo, quien ahora esto arma, ¿por qué pretendo encontrar determinadas claves del asunto cuando me están siendo reveladas unas claves distintas? ¿Por qué buscaré escenas que no figuran resistiéndome a transcribir las que tengo enteritas entre manos? (Valenzuela, 1999: 226).

De todos modos, el texto autobiográfico de Bella está escrito como una historia sentimental y erótica que la narradora una y otra vez no quiere aceptar como tal, y siempre se pregunta por qué está omitida la relación de ciertos hechos importantes para el relato testimonial/político.

Willy O. Muñoz analiza la escritura de Bella dentro del contexto de la tradición de diario íntimo. El recurso del diario era para la mujer en ciertos momentos históricos la consecuencia lógica de su posición fuera del ámbito cultural y discursivo dominante:

La escritura de la mujer quedó confinada a desprestigiado círculo privado; la experiencia doméstica que el logos ginocéntrico articuló no fue considerada importante por el hombre, razón por la cual, dicho discurso no formó parte de la tradición y, por lo tanto, fue destinado al olvido (Muñoz, 2001: 51).

En este contexto, el diario presentaba uno de los “medios a través de los cuales la mujer podía sentirse ‘a solas’ con el lenguaje, resguardada del ojo escrutador de los nombradores de la cultura, a salvo del control político-lingüístico masculino, libre de los estereotipos y del sistema de socialización falocrática [...]” (Muñoz, 2001: 51-52). Es decir, en el diario como género literario confesional la mujer tenía más libertad para construir su propia subjetividad al margen de la presión social. Sin embargo, según la narradora-editora, ese espacio de la supuesta libertad se convierte en otro discurso censurado, sea por la presión externa o por la interna:

Más allá de lo que dejan traslucir estos papeles ahora en mi poder, pienso que Bella estaba mucho más comprometida políticamente de lo que jamás hubiera querido reconocer, ni siquiera a sí misma (Valenzuela, 1999: 219).

Se puede argumentar, por otro lado, que el diario íntimo, aunque sea, como afirma Muñoz, un “espacio de libertad” para la mujer, presenta un caso de libertad condicionada, puesto que privilegia la asociación de la mujer con el ámbito de lo doméstico y lo emocional. Tal asociación, repetida en varias formaciones discursivas a lo largo de la historia —la literatura incluida—, crea una imagen esencialista de la mujer que delimita sus posibilidades de actuación en la esfera de lo político y social, y es una de las principales metas de la crítica feminista. Partiendo de la teoría de Bajtín sobre el entimema como lo implícito del discurso, lo “dado colectivo”, Díaz-Diocaretz propone “re-examinar desde la perspectiva de lo no enunciado, lo no dicho, el papel que desempeña la evaluación tácita en el discurso de las mujeres” (Díaz-Diocaretz, 1993: 120). Según ella, lo implícito está dentro de las formas mismas:

Cada forma tiene una memoria histórica de valoraciones y coloraciones; el entimema permite el estudio de las ideologías (entendidas como sistema de valoraciones, la doxología) en la estructura misma de las formas poéticas (Díaz-Diocaretz, 1993: 121)

Como tal, la forma de la historia sentimental/diario íntimo naturaliza la ausencia del interés político de la mujer, su emotividad y privacidad. En el caso de la literatura de las mujeres, las valoraciones compartidas pueden comprender la oposición o la aceptación del patriarcado, y de otros “datos colectivos” que la oprimen. Como lectora que presume el rechazo compartido de los valores del régimen, la editora deplora la falta de la enunciación más explícita de la resistencia por parte de la heroína.

Aunque la narradora-editora no expresa directamente las preocupaciones sobre las restricciones discursivas que se le imponen específicamente a una mujer con pretensiones de actuación política, su lectura del texto de Bella, en efecto, le asigna otro papel a la heroína cohibida por las restricciones del género literario a través del cual se expresa, sea este el diario íntimo o la prosa sentimental. Es así que la narradora-editora tacha la narración de los eventos amorosos como “*las crónicas tediosas de encuentros sin*

consecuencia entre el embajador y Bella” (Valenzuela, 1999: 217). Leyendo su historia como testimonio, interpreta el enfoque de Bella incluso como una cierta negligencia:

Ahora me apoyo en Bella y en su aparente desparpajo para recrear la historia y ella, protagonista al fin, sólo aporta los elementos menos comprometedores, nos habla de una busca de amor; solo de eso: los desencuentros, los tiempos más o menos eróticos con Pedro, las esperas, las angustias, los temas de siempre (Valenzuela, 1999:219).

En la lucha entre su intención autorial propia y la palabra de la protagonista-escritora, la narradora-editora se apropia de las intenciones del personaje autobiográfico y del sentido de su historia y convierte el silencio de Bella en “desparpajo para recrear la historia”, es decir, en cierto fallo en la realización de la intención autorial en Bella. Por otro lado, parece que la narradora reconoce que la elección de género discursivo y literario tiene que ver con las posibilidades de protagonismo que se le ofrecen a Bella: “Los papeles escamotean el otro plano de esa realidad donde Bella es apenas una pieza más, un peón en el juego” (Valenzuela, 1999: 219). Es decir, si Bella fuese a escribir una historia política, el contexto histórico de la dictadura desde el cual escribe y actúa le quitaría la posibilidad del protagonismo, puesto que la consecuencia de tal escritura podría ser la tortura y la muerte. Si es así, las omisiones de Bella ya no se pueden interpretar como desparpajo ni como un caso de auto-inconsciencia de su propio compromiso político, sino como consecuencia de la censura externa. Sea cual sea la razón del silencio de Bella en cuanto a su actividad política, la narradora-editora está dispuesta a leer su historia como la “historia de lo no dicho”, lo que convierte el silencio en el centro estructural y semántico del texto que interpreta.

Como consecuencia de entender la historia amorosa como un síntoma de censura, sea esta interna o externa, en la interpretación de la narradora-editora y de la mayoría de los críticos que han comentado el relato, todo el texto se estructura alrededor de una gran ausencia alrededor de lo “no dicho”, a lo cual la narradora-editora trata de dar voz, siempre señalando los silencios significativos del texto de Bella. Los silencios de Bella reflejan desde esta perspectiva la condición histórica de la mujer excluida de la producción cultural, e incluso de la mujer escritora, que se sirve de un lenguaje marcadamente falogocéntrico. En palabras de Díaz-Diocaretz, “en el espectro diacrónico el silencio de la mujer emerge como mutismo cultural” (Díaz-Diocaretz, 1993: 96). El silencio de Bella sobre su

activismo político tiene su equivalente en el otro elemento silenciado en el texto que, sin embargo, domina la producción discursiva en la esfera pública de la época: “el relato maestro” del Proceso de la Reorganización Nacional. Si se tiene en cuenta esto, las omisiones del texto indican la represión discursiva no tan solo de las mujeres sino de los “subversivos” en general, en la época concreta de la última dictadura argentina. Según Díaz-Diocaretz, a lo largo de la historia “las escritoras se han visto obligadas a mirar el lenguaje desde el exterior, percibiéndolo como un sociolecto ajeno y dominante que obliga a mirar con los ojos del otro, desde el punto de vista y las valoraciones de un lenguaje potencialmente distinto” (Díaz-Diocaretz, 1993: 96). En este caso el “sociolecto ajeno” es el discurso dominante del estado de terror que fusiona las características generales del patriarcado con las características específicas de una dictadura concreta histórica, tal como ha mostrado Diane Taylor. La protagonista de la historia no quiere hablar en este sociolecto sobre su actividad política, así que su silencio se convierte en el centro de la producción semiótica del relato. Para decirlo de otro modo, es un silencio que habla y que se convierte en el tema principal, primero, a través de la incongruencia entre la importancia que tiene para la evolución del personaje y para su destino trágico la actividad política y la poca importancia que se le presta a esta en el acto de narrar, y segundo, a través de las ya comentadas observaciones de la narradora.

Las voces sociales del régimen se presentan mínimamente en el relato y están denotadas casi siempre a través de lo “no dicho”, como un trasfondo reflejado más bien en el miedo que siente la protagonista a actuar. Al comentar la ausencia de los asilados en las crónicas de Bella, la editora anónima, siempre deseando una escritura más explícitamente política, evalúa que Pedro y Bella hablan sobre ellos con una ironía que ella opone a lo ideológico: “Se habla muy poco de ellos en estas crónicas de Bella y Pedro, solo aparecen mencionados de refilón en alguna frase que quedó registrada por motivos más irónicos que ideológicos” (Valenzuela, 1999: 237). La voz de la editora postula una falsa dicotomía entre lo irónico y lo político, alejada de la poética de la misma Valenzuela, que utiliza la ironía regularmente para ridiculizar las voces sociales a las que se opone. De modo similar, Bella dice, en conversación con Pedro:

Menos mal que lo conocí en este cóctel y tuvimos oportunidad de conversar un rato. Porque si nos cruzamos en la calle, yo no lo saludo, le doy vuelta la cara: ¡con esos personajes execrables que está usted amparando en la embajada, bajo su propia ala! (Valenzuela, 1999: 237).

A lo que la narradora añade el comentario interpretativo: “*Típico comentario de las señoras engalanadas, esposas quizá de militares (de la antigua escuela, dirán ellas). Estas señoras no tienen problemas con lo inmencionable*” (Valenzuela, 1999: 237). Lo “inmencionable” está constituido por la fuerza represiva del Estado, y como tal la posibilidad de nombrarlo depende de la valoración que uno tiene hacia las prácticas del Estado de terror. El discurso público pertenece, irónicamente, a los que apoyan al Estado clandestino, que mantiene a sus ciudadanos “subversivos” en constante estado de miedo. Las dos mujeres tienen estrategias diferentes respecto a la lucha contra la hegemonía del discurso oficial y público que relega la posible resistencia a lo inefable. Esas dos estrategias se nos revelan como dos modos de escritura.

La supuesta oposición entre lo amoroso y lo político y la problemática del silencio de la protagonista han llevado a muchos críticos a relacionar el relato de Valenzuela con la noción sobre el “discurso a doble voz” de la escritura femenina elaborado por Elaine Showalter a partir de concepciones antropológicas sobre las mujeres como “grupo mudo”: “Women's writing is a ‘double-voiced discourse’ that always embodies the social, literary, and cultural heritages of both the muted and the dominant” (Showalter, 1985: 201).¹²³ El lenguaje falocéntrico se refleja en el discurso de la mujer, por lo tanto, la subversión de la escritura femenina opera desde dentro de los discursos dominantes y patriarcales: “Another way of putting this would be to say that all language is the language of the dominant order, and women, if they speak at all, must speak through it” (Showalter, 1985: 200).¹²⁴

Esta idea está muy cerca de la bivocalidad de la palabra de la que habla Bajtín, cuando dice: “En tal palabra hay dos voces, dos sentidos y dos expresiones” (Bajtín, 1991: 141). Partiendo de la idea de que cada hablante participa necesariamente en un diálogo de voces sociales e ideológicas, afirma que “todos nuestros enunciados (incluyendo obras literarias), están llenos de palabras ajenas [...]” (Bajtín, 1998: 279). Bajtín menciona varios lenguajes sociales, desde los más cotidianos hasta los más complejos, pero nunca menciona

¹²³ “La escritura de las mujeres es un discurso a doble voz que siempre encarna la herencia social, literaria y cultural tanto de los grupos mudos como de los dominantes” [La traducción es mía].

¹²⁴ “Otra manera de formular esto sería decir que todo lenguaje es el lenguaje del orden dominante, y las mujeres, si es que hablan, tienen que hablar a través de él” [La traducción es mía].

el discurso específico de las mujeres como grupo social. Sin embargo, su teoría se presta fácilmente a los usos feministas. La palabra ajena sería en este contexto el *logos* masculino o falocéntrico, que ha dominado la palabra literaria y cultural a lo largo de su historia. En este sentido, la palabra de la mujer escritora entra necesariamente en un diálogo con la voz masculina dominante; se sitúa como un tipo de respuesta a los discursos falocéntricos que puede variar desde la aceptación hasta la rebeldía, pero que necesariamente refleja, en algún grado, esa palabra ajena y autoritaria. En el caso de la rebeldía, o de la literatura feminista, en la que situamos a la obra de Valenzuela, Thérèse Courau afirma:

Se puede subrayar que cuando el proceso de legitimación de la literatura masculinista se ejerce a través de la adhesión a las evidencias primitivas de las estructuraciones sociopolíticas de género, las autoras no pueden fundar un posicionamiento divergente sino a través del cuestionamiento de los discursos autoritarios, que no sólo las construyen performativamente como seres inferiores sino que las conminan al silencio (Courau, 2010: 347).

De este modo, la mera utilización de cierto género, como el diario o el discurso amoroso, sitúa a la mujer escritora dentro de una práctica discursiva en la cual ciertos géneros están codificados como más o menos “femeninos” y refleja así la voz autoritaria masculina que define estos aspectos ideológicos. Sin embargo, una parte de la crítica que aplica el concepto de Showalter al relato de Valenzuela quiere leer el discurso amoroso e íntimo como el discurso ajeno e impuesto, a pesar —o precisamente por eso— de su codificación como discurso femenino.

Así, Becky Bolling interpreta la historia amorosa como la expresión del discurso dominante que suprime las voces políticas: “The love story in Valenzuela’s ‘Cuarta versión’ is a part of the dominant discourse, while the silences within the text, therefore, are linked to the political and the problematic of gender” (Bolling, 1993: 111)¹²⁵. A nuestro parecer, no es acertado enfocar la historia amorosa como principal discurso dominante hacia el cual se orienta la paulatina resistencia de la protagonista. En otras palabras, no es el amor —ni el discurso amoroso— lo que mantiene a la protagonista en el silencio, sino, ante todo, la represión del Estado. La protagonista no quiere participar en el discurso ajeno político dictado por el régimen, y el discurso político propio le está denegado por las

¹²⁵ “La historia amorosa forma parte del discurso dominante, mientras que los silencios del texto están relacionados con lo político y con la problemática del género” [La traducción es mía].

instancias del poder. Además, la historia de amor de Bella no se corresponde con el modelo discursivo de la mujer de esa época y lugar y presenta más bien una historia de deseo ilícito, puesto que el embajador está casado. Postular la oposición de la escritura política y amorosa como oposición principal y excluyente de dos discursos socialmente confrontados —aparte de seguir la interpretación de la narradora-editora, que es al fin y al cabo otro personaje del relato, con una motivación específica explicitada en el texto— desvía la atención del discurso autoritario del Estado que presenta la principal palabra autoritaria y reprime la palabra de la protagonista.

Por otro lado, Medeiros-Lichem considera que en el caso de la heroína no podemos hablar de mutismo e interpreta su actividad política como una suerte de voz de resistencia: “En mi opinión, si bien ambos relatos, el erótico y el político interactúan en dos planos, no evidencian una ‘doble-voz dialógica’ ya que no considero la valiente intervención de Bella como actividad ‘muda’” (Medeiros-Lichem, 2006: 227). De este modo, Medeiros-Lichem amplía la noción de la voz para que incluya las acciones de la protagonista en ella, desviándose de su propio marco teórico del feminismo dialógico basado en las teorías sobre la palabra dialógica de Bajtín. Sin embargo, si nos ceñimos al texto y a los actos enunciativos de la protagonista, podemos ver que sí que hay un silencio predominante respecto a su actividad “subversiva”, una “mudez”, si se quiere. Parece que la estudiosa teme restarle importancia al acto político heroico de la protagonista si reconoce la escasa explicitación enunciativa de lo político por su parte. Tal intervención crítica no nos parece necesaria: el silencio de Bella refleja una mudez real impuesta por el régimen y no disminuye de ningún modo el valor de sus acciones.

Los críticos han tomado, en la mayoría de los casos, la posición estético-ideológica de la narradora-editora, para quien el discurso amoroso constituye un género literario menor y sirve para encubrir e indicar “lo no dicho” político y testimonial, de mayor importancia. Incluso Willy O. Muñoz, que empieza su análisis del lugar del diario íntimo en la producción literaria femenina indicando que representaba un espacio de libertad para las mujeres, acaba interpretando el diario de Bella como un lenguaje cifrado para decir algo diferente de lo que parece que cuenta:

Ella no sólo enmascara la verdadera naturaleza de sus actos heroicos tras un disfraz alienante, sino que la escritura de su diario es asimismo otra máscara, en el sentido de que oculta más que revela la realidad (Muñoz, 2001: 57).

Tal posición crítica se podría explicar acaso por la cercanía de los principios estéticos de la narradora a la autora real. Sin embargo, la identificación de la posición lectora e interpretativa con la de una figura textual reduce el relato de Valenzuela a la historia de Bella, convirtiendo la figura de la narradora-editora en una voz extratextual, que supuestamente expresa directamente la palabra ideológica de la autora, y así empobrece la complejidad del relato que tematiza las posibilidades expresivas e ideológicas de los géneros literarios. Nos parece más acertada la posición de Thérèse Courau que indica que la utilización de varios géneros literarios en el relato tiene como objetivo la exploración del funcionamiento de estos géneros en un sistema literario, social y político dominado por hombres. Según ella, la utilización de un género literario tradicionalmente femenino, como el diario íntimo, no sirve para representar la manifestación de la mudez cultural de la mujer o de su sumisión y marginación discursiva, sino que, entrando en el juego con el discurso político, revela una posibilidad liberadora para una mujer escritora:

La hibridez, que caracteriza el marco enunciativo en varios niveles, promueve la superación de los antagonismos que estructuran los discursos del poder. Primero, la hibridez genérica, que resulta de la reintegración de lo político en el diario íntimo desestabiliza las biparticiones genéricas (literarias y sexuales) entre lo íntimo y lo público-político. Pone, así, en tela de juicio las jerarquías socioculturales de género que estas categorizaciones literarias promueven (Courau, 2010: 352).

Es decir, un discurso no “encubre” al otro, sino que interactúa y dialoga con él a través de los comentarios de la narradora-editora, formando así un texto genéricamente híbrido que supera la relación binaria disyuntiva que divide lo personal y lo político en dos campos opuestos. Aunque Courau también señala “la conformidad del diario de Bella (o de las versiones posteriores) con el tipo ideal del diario íntimo femenino y con el relato ideal, acorde con los tabúes discursivos impuestos por el régimen” (Courau, 2010: 353), nos parece que, a pesar de sus omisiones, el texto de Bella puede ser leído como el punto de intersección entre lo político y lo amoroso o personal, y que de este modo cobra nuevo valor como una introspección de Bella en cuanto a su transformación en persona política.

3.2. El despertar de Bella: el diálogo con los cuentos de hadas

La historia de Bella se puede leer como una reescritura subversiva del cuento de hadas clásico “La Bella Durmiente” y, más generalmente, como un intento de deconstrucción de la formación social del género femenino que tales cuentos efectúan, junto con otras prácticas discursivas. El despertar de la protagonista de su largo sueño de pasividad femenina y de conformidad con las normas sociales empieza como una historia de amor, lo que evoca el esquema del cuento canónico, pero no la lleva al matrimonio ni al final feliz, sino a la actividad antigubernamental y a la muerte. El despertar de Bella está descrito, además, como una ocupación progresiva del papel protagónico de su propia vida. De esta manera, la historia de Bella refleja la intención autorial de Valenzuela en su reescritura de los cuentos de hadas clásicos, a través de la cual devuelve el protagonismo a los personajes femeninos dándoles la palabra y el poder de elegir su destino. A pesar de que el diario de Bella refleje ciertos códigos impuestos de la literatura femenina, y a pesar de que su subversión final resultará trágica, la protagonista conquista su libertad personal a través de la superación del miedo y de la rebelión contra los sistemas patriarcales y autoritarios que configuran su vida como un simulacro.

El hecho de que Bella sea actriz acentúa el carácter performativo de la construcción de su identidad y sirve para demostrar las equivalencias entre su práctica profesional y la actuación en su vida cotidiana. Este procedimiento se corresponde con las postulaciones teóricas del pensamiento feminista posestructuralista sobre la performatividad de la construcción del género femenino. Partiendo de las teorías de Foucault sobre la sexualidad como “tecnología del sexo”, Teresa de Lauretis propone que “también el género, ya sea como representación o como autorrepresentación, sea considerado como el producto de varias tecnologías sociales, como el cine, y de discursos institucionales, epistemologías y prácticas críticas, además de prácticas de la vida cotidiana” (Lauretis, 2000: 35). En la misma vena, y también a partir de las teorías de Foucault, Judith Butler desarrolla su teoría de la performatividad del género:

El género resulta ser performativo, es decir, que constituye la identidad que se supone que es. En este sentido, el género es siempre un hacer, aunque no un hacer por parte de un sujeto preexistente a la acción. [...] No hay identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se

construye performativamente por las mismas expresiones que se dice son resultado de ésta (Butler, 2001: 58).

Aplicando tales teorías al análisis de la situación histórica de la última dictadura argentina, Diane Taylor equipara la construcción social del género y de la nación:

National/gender characteristics may look “natural”, though they become more visibly performative in situations that brutally impose acceptable embodiments of national identity. But even in their everydayness they’re performative: discontinuous moments come to appear as constituting a cohesive “reality” that social actors believe in. Doing one’s nation-ness/gender “correctly” promises privilege and a sense of belonging, yet involves coercive mechanisms of identification. National/gender identity is not so much a question of being as of doing, of being seen doing, of identifying with the appropriate performative model (Taylor, 1997: 92).¹²⁶

Describiendo varios actos de la protagonista como la actuación y ocupación de ciertos papeles preexistentes, el relato exhibe precisamente esos procesos de construcción de identidad con los cuales la protagonista no se identifica y que se designan en el texto como equivalentes del sueño, del simulacro y de la actuación. A Bella se le impone una cierta identidad nacional y femenina desde las instancias del poder difusas, que no tienen que ver solo con el régimen militar, sino con varias prácticas discursivas, algunas de larga tradición como los mentados cuentos de hadas a los que se hacen varias referencias en el relato. Bella va encarnando estas identidades con la consciencia de que se trata de papeles, y con una sensación de que su propia vida es un espectáculo. Incluso sus primeras palabras, que parodian la presentación de una obra al público, revelan la función autorrepresentacional de su texto: “Señoras y señores, he aquí una historia que no llega a ser historia, es pelea por los cuatro costados y se derrama con uñas y con dientes” (Valenzuela, 1999: 205). Es

¹²⁶ “Las características nacionales/genéricas pueden parecer ‘naturales’, aunque vienen a ser más visiblemente performativas en las situaciones que imponen con fuerza bruta las encarnaciones aceptables de la identidad nacional. Pero incluso en su cotidianeidad son performativas: los momentos discontinuos vienen a aparecer como constitutivos de la realidad cohesiva en la cual los actores sociales creen. Realizar la nacionalidad/género de manera ‘correcta’ promete privilegios y el sentimiento de pertenecer, pero sin embargo involucra los mecanismos coercitivos de identificación. La identidad nacional/genérica no es tanto una cuestión de ser como de hacer, de ser visto haciendo, de identificarse con un modelo performativo adecuado” [La traducción es mía].

decir, el texto no se codifica solo como diario íntimo sino también como un acto escénico, un posible monólogo de una actriz que representa su propia vida y que “se derrama” porque no consigue la cohesión de los discursos homogéneos y opresivos. La noción de la realidad que está afuera del escenario también está problematizada:

De la representación a la verdad, del simulacro al hecho. Un solo paso. El que damos al saltar de la imaginación hasta este lado ¿qué lado? El de la llamada realidad, la Tan Mentada que nos hace jugarretas y ahí estamos oscilando como títeres colgaditos de un hilo (Valenzuela, 1999: 231).

La realidad misma parece ser dirigida como obra de teatro, de títeres incluso, con lo se indica que no se puede salir nunca de la representación y que hay aún menos autonomía personal allí donde uno espera encontrar una identidad más sustancial. Sin embargo, a pesar de esa visión posmoderna, el relato deja el espacio para la agencia de la protagonista en el campo del compromiso político contra el régimen, de acuerdo con la ética y estética de la autora.

En su primer monólogo, Bella expresa su desconfianza en las marcas externas de su identidad, partiendo del nombre y de la cara:

Yo soy Bella, soy ella, alguien que ni cara tiene porque ¿qué puede saber una del propio rostro? Un vistazo fugaz ante el espejo, un mirarse y des-reconocerse, un tratar de navegar todas las aguas en busca de una misma cosa que no significa en absoluto encontrarse en los reflejos. Los naufragios. (Valenzuela, 1999: 205).

La búsqueda de la identidad que Bella emprende se nos presenta más bien como un trabajo subversivo y deconstructivo, un “des-reconocerse” en cuanto a la identidad fija y construida a través de los espejos que la sociedad le ofrece a una. Es solo a partir de la desconfianza o renegación de la constitución externa de la identidad que Bella tendrá la posibilidad de transformarse y tomar un papel más activo.

Bella tiene una actitud lúdico-irónica hacia su nombre: “Bella la aguerrida y bastante bella aunque muchas veces aclaró Bel/la, sobrina nieta de Lugosi” (Valenzuela, 1999: 206). Con el cambio de la identificación en el sistema de referencias culturales que sustituye el ideal femenino por el actor del cine de horror, la protagonista no solo rechaza la feminidad, para situarse en el ámbito de lo feo y monstruoso, sino que anuncia su

verdadera historia, la que trata la posición del sujeto en un Estado que subordina a sus ciudadanos a través del miedo.

Las características físicas de Bella se describen vagamente en el texto, por medio de una voz narrativa no identificada:

Porque señora no es justamente el vocablo para definirla: Bella sobrenada en medio de su treintena pero con tan gracioso movimiento de brazo que parece una muchacha. Y habría que tener en cuenta su leonina cabellera y sus ojos que, bueno, los rasgos de Bella se irán delineando con el correr de las admiraciones. De todos modos, ni tan bella como indicaría su nombre ni tan ¿sofisticada? Aunque a veces algo de eso hay, sobre todo cuando juega su papel o simplemente cuando opta por mostrarse:

—Mi papel es estar viva (Valenzuela, 1999: 207-208).

La descripción empieza falsamente como una enumeración estereotípica de los atributos atractivos de la mujer para convertirse en una alusión a la recepción general de tales atributos, que no importan de por sí, sino únicamente en su función social. La voz narrativa contrapone la duda a la supuesta admiración universal por la belleza de la protagonista, y declara que su apariencia agradable es sobre todo el efecto de una actuación. Por su parte, la voz narrativa de la protagonista indica que toda su existencia es un acto performativo y, gracias a la descripción que le precede, la feminidad se puede interpretar como el centro de tal actuación existencial. La belleza, la sofisticación y la vida misma se configuran como algo externo a ella, algo que siente como ajeno. La descripción vaga también alude a la desconexión entre el mundo social y Bella; en la esfera social ella es percibida como un ser espectral, indefinido, una mujer que cumple con las normas representacionales de su género y, como tal, poco individualizada, “un bello reflejo”, como la llamará Pedro en la primera conversación que tienen (Valenzuela, 1999: 210). Si, como afirma Judith Butler, “el género es la estilización repetida del cuerpo, una serie de actos repetidos —dentro de un marco regulador muy rígido— que se congela con el tiempo para producir la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser” (Butler, 2001: 67), la descripción de Bella, a través de su vaguedad y de las omisiones de detalles más concretos, sale de las pautas de tales estilizaciones repetitivas en el campo de la literatura —atrayendo justo a través de la omisión marcada la atención del lector hacia ellas— y así las desnaturaliza, demostrando su artificialidad y su participación en la producción global del género femenino.

La protagonista percibe un contraste entre su vida externa e interna:

Nada de afilarme nada. O al menos por fuera. Yo me afilo por dentro, me relamo, me esponjo las plumas interiores (a veces). Por fuera sólo soy la que soy con ligeras variantes y con las menores asperezas posibles (Valenzuela, 1999: 207).

De este modo, designa su autorrepresentación en la vida social como conforme a un modelo fijo y estable, que no exige mucha inversión personal. Bella esta resignada a jugar el papel que le corresponde y su transformación se va a efectuar en gran parte a escondidas del público, mientras mantiene en los espacios sociales las apariencias sólidas y la conformación con varios papeles específicamente femeninos.

La prehistoria de Bella, la situación inicial del sueño metafórico que precede a su ingreso en el mundo del amor y la política, está descrita como una escena arquetípica de la mujer pasiva:

Bella la sólida, la enterita en apariencias, en su casa esperando sin saber muy bien qué, quizá algún viejo y olvidado retorno, algún afecto perdido en el camino, quizá. Bella la actriz representando su propio papel de espera (Valenzuela, 1999: 206).

El texto indica la posibilidad de que Bella sea consciente de que se trata de otra de las instancias de actuación, con lo cual ya desde el inicio anuncia la posibilidad de un despertar que consistiría en romper los esquemas autorrepresentacionales. La autoconsciencia de los actos performativos vitales de la protagonista se une a la experiencia de la escisión entre lo externo y lo interno, anunciando así la posibilidad de un sujeto que cuestiona las prácticas sociodiscursivas y performativas de su propia formación, por tanto capaz de ofrecer resistencia o de buscar maneras de expresarse fuera de estas prácticas.

En la teoría de Judith Butler, que parte de las teorías de Foucault propuestas en *Vigilar y castigar*, la diferenciación entre lo interno y lo externo es otro efecto del poder y de las técnicas disciplinarias y reglamentarias que producen el alma como una figura a través de la inscripción de la ley en el cuerpo. De este modo, se oculta el proceso de la construcción del género, que se presenta falsamente como expresión de un centro organizador estable e interior:

Dicho de otra forma, actos, gestos y deseo producen el efecto de un núcleo interno o sustancia, pero lo hacen en la superficie del cuerpo, mediante el juego de ausencias significantes que sugieren, pero nunca revelan, el principio organizador de la identidad como una causa. Tales actos, gestos y realizaciones son *performativos*, en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden expresar son *inventos* fabricados y mantenidos mediante signos corpóreos y otros medios discursivos (Butler, 2001: 167).

De manera paradójica, lo externo se separa discursivamente de lo interno para demostrar que uno y otro son esencialmente lo mismo: lo interior genera su expresión exterior, a la que se adjudica un estatus atributivo. Sin embargo, la escisión que la protagonista siente entre lo externo y lo interno rompe con la suposición de la causalidad entre los dos y presenta al sujeto como alienado de su representación; el sujeto ya no es tan solo un efecto discursivo, sino también un participante activo de su propia construcción. Aunque el relato describe varias construcciones ficcionales de la feminidad, se formula la posibilidad de un sujeto autónomo, crítico de la producción de su propia identidad de género, a pesar de seguir efectuando tales prácticas. De este modo, Bella tiene la posibilidad de salir del simulacro en un momento dado, o de apoderarse de las ficciones identitarias para sus propios fines.

La situación existencial de la espera pasiva de Bella se interrumpe con la llegada de un mensajero que la invita a una recepción en la embajada no nominada, en honor del nuevo embajador. Este evento pone en marcha la transformación de la protagonista, en cuya vida entran el deseo y el amor, pero también los asilados políticos que la embajada recoge y a los que ella tratará de ayudar.

Durante la recepción, la protagonista se duerme, evocando así otra vez el tópico clásico, y se despierta de su sueño a través de un fuerte deseo sexual, descrito de forma erótica:

En cambio, lo que sí logró despertarla, hasta hacerle pegar un respingo en su mullido sillón, fue algo mucho más inefable, como una oleada de calor que escalonadamente le trepaba las costillas, se le metía por la boca y así no más le emergía entre las piernas, obligándola a separarlas. Tanta bocanada de ardor persistente después del respingo le hizo abrir un ojo atento, dulce, que de golpe se topó con el cuidadoso ojo del embajador que desde la otra punta de la penumbra pero en su misma hilera de sillas, quizá, quien sabe, tal vez, probablemente la estaba acariciando (Valenzuela, 1999: 210).

El deseo de la protagonista está descrito como una fuerza indómita y misteriosa, que se apodera de ella y de su cuerpo antes de que ella conozca su origen en la mirada masculina. De manera análoga, la princesa dormida se despierta de su sueño profundo a través del beso no solicitado, y su amor al príncipe se configura en los textos clásicos como una respuesta naturalizada, que no se cuestiona y no tiene explicación racional. Tal exageración del deseo, no ya a la primera vista, sino incluso antes de ver al hombre deseado, se mezcla en el texto con los elementos estilísticos de la prosa convencional erótica e incluso pornográfica, de manera que los dos registros estilístico-discursivos revelan su semejanza en la construcción de los personajes femeninos como seres reactivos que reflejan el deseo y el amor del hombre.

La salida de la posición inicial de espera indefinida está marcada por el miedo. Este miedo está anunciado en primer lugar en las palabras de la narradora-editora que indican un vago presentimiento de Bella sobre los riesgos personales de su nueva situación existencial:

¿Con sueños dentro del sueño, con ensoñaciones en las que imágenes del amor podían ser intercambiadas por imágenes del miedo? Quizá ni ella misma lo sabía, aún no se habían amalgamado las sustancias: miedo y amor, sentimientos inconfesables, difíciles en este caso de asimilar por separado.

No que Bella desconociera la palabra miedo, pero la palabra amor bien que la conocía, bien que habían andado por ahí aplicándola a destajo. Y la palabra amor le daba miedo (Valenzuela, 1999: 209).

A pesar de vivir en un Estado que mantiene a sus ciudadanos sumisos a través del terror, Bella, que al principio no se muestra interesada en política, parece preocupada principalmente por la soledad y el dolor que pueden resultar de una relación íntima:

[...] Bella por fin cumpliendo su sueño de una relación íntima con Pedro y entonces se nos escamotea también el amor que fue expresándose durante toda esa noche y sólo se nos deja el miedo. De Bella:

Yo lo vi, lo vi, yo lo hice y deshice, reconstruí, armé y desarmé. ¿Armar al ser humano? ¿Desarmarlo para descubrir cómo está hecho? Pretensión que viene de tan atrás, ganas de saber, de romper un poquito, empujar un poco más para comprobar hasta dónde resiste (y casi siempre se caen, casi nunca aguantan y después aprovechan la caída para salir corriendo).

Bella empuja y empuja y sólo piensa que el otro va a caer y después ¿qué? Casi siempre es ella quien se machuca y hace trizas, se golpea y se destruye, y el otro nunca está allí para amortiguar el golpe (Valenzuela, 1999: 224).

Lo que se “escamotea” es la relación de un amor feliz y cumplido, en vez del cual se ofrece el cuestionamiento de las posibilidades de una relación amorosa, con base en experiencias anteriores de fracaso. Bella rechaza en la narración de los hechos de su vida la certeza y la seguridad confortante de los esquemas narrativos que muestran las relaciones interpersonales como no problemáticas. Así, omite en la narración de su aventura amorosa los momentos de armonía y satisfacción:

Poco se sabe de ese período que duró más de seis meses. Porque libres estaban para encontrarse, pero totalmente amordazados en materia narrativa. Ahora que por fin están juntos la libertad de narrar se les agota. ¿Sólo podrán escribirse los tiempos de angustia? (Valenzuela, 1999: 236).

Bella también problematiza la construcción de la identidad de Pedro, quiere “desarmarlo”, es decir, descubrir los procesos que configuran su subjetividad, explorando sus límites, consciente de que tal intento puede provocar resistencia en él. En este sentido, Bella representa el elemento desestabilizador, equivalente a las brujas de los cuentos de hadas que su amante ya reconoce:

—No entiendo por qué anda suelta una mujer tan encantadora.
—Porque soy una bestia solitaria y voraz. Arff. Devoradora, depredadora. ¿Acaso no te diste cuenta? ¿No te da miedo?
—¿Cómo no me va a dar miedo? ¿No ves que me quedo con mi mujercita rubia? Entre Gretel y la bruja uno siempre va a optar por Gretel ¡pero qué fascinación tiene la bruja! (Valenzuela, 1999: 213).

En esta conversación hay dos referencias intertextuales. Pedro evoca el cuento de hadas “Hansel y Gretel”, recopilado por los hermanos Grimm, en el cual la malvada bruja vieja trata de comer a los niños, lo que le asigna el valor de la bruja a la Bella, y expresa una fascinación inexistente en el universo de valores de los cuentos de hadas. Valenzuela misma asigna un valor positivo a la figura de la bruja en sus ensayos, e incluso postula, como hemos visto en el capítulo sobre su pensamiento crítico, una cercanía mística de las mujeres a los saberes oscuros, que desde ciertas posiciones críticas y filosóficas del feminismo puede ser visto como un esencialismo cómplice del discurso patriarcal. Sin embargo, aunque el personaje comparte la atracción hacia la figura de la bruja, al final opta por la figura de la inocencia y la pureza simbolizada por la niña Gretel. La conversación

lúdico-humorística de los personajes revela la verdadera naturaleza de su relación, puesto que Pedro se queda con su mujer, y ni siquiera se plantea romper la estabilidad que viene del matrimonio a pesar de la pasión que supuestamente siente por Bella. Otro contraste intertextual evocado en el diálogo está en la identificación de la protagonista con una bestia devoradora, que alude a la pareja de la bella y la bestia presente en varios cuentos de hadas, y es otro de los tantos reposicionamientos discursivos de la protagonista que le otorgan a su nombre un significado irónico a pesar de su atractivo físico.

La actuación vital de Bella no solo incluye la feminidad, sino también la solidaridad por las víctimas del sistema y el sufrimiento consecuente:

Preparada para ir a la fiesta, dueña ya de sus actos —el primero y el segundo acto, al menos—. Actriz después de todo, ¿no? sólo una actriz, nada más y apenas alguien que simula un poco de sufrimiento y sufre. Alguien que puede olvidar el sufrimiento cuando se dispone a ir a una fiesta (Valenzuela, 1999: 207).

La necesidad de simular el sufrimiento en un grado mínimo que satisfaría la buena consciencia ciudadana —ante sí misma, no en el ámbito público de la fiesta— revela el sentimiento de culpa que la protagonista siente desde el inicio, y que es un posible factor que desencadena su transformación, aparte de las circunstancias concretas del encuentro amoroso con el embajador. La atracción por Pedro tampoco está descrita solo como atracción erótica y se insinúa que tiene que ver con su cercanía a los asilados y con los peligros de su posición:

Bella llegó a la casa de Aldo vestida de negro, con ideas al tono y a la vez exaltada por haber estado acariciando fantasías de muerte que la hacían sentirse omnipotente, por encima del grupo de amigos y más cerca de ese delicioso embajador llamado Pedro que tenía una cápsula de muerte enquistada en su casa (Valenzuela, 1999: 215).

En este sentido, parece que en el fondo Bella despierta de su sueño porque así lo quiere ella y que el “beso del príncipe” funciona como instrumento para otros fines de la protagonista. La fantasía de la muerte suena como premonitoria, como si la protagonista conociera bien los peligros del despertar en un régimen que mantiene a sus ciudadanos en el sueño permanente de la obediencia pasiva.

El miedo que Bella empieza a sentir, relacionado con su actividad contra el régimen, le otorga un estímulo vital, algo que ella misma busca para sentirse más viva:

Pedro parecía querer que todos tomaran consciencia de su relación con Bella: era ésta su respuesta de la vida a tanta amenaza de destrucción y de muerte. En cambio para Bella la respuesta de vida era no sólo la necesidad de estar con Pedro manteniendo el secreto sino también el miedo estimulante que la llevaba por las calles con los ojos bien abiertos, miedo que la expulsaba del lado de Pedro con las primeras luces y la lanzaba por el mundo con la casi certeza de que la estaban siguiendo (Valenzuela, 1999: 225).

A lo largo de su relación con Pedro, Bella la actriz va a adoptar varios papeles existenciales, a veces sin querer. Un papel que Pedro le asigna a Bella, y que ella posiblemente rechaza, es el de personificar a su propio país:

Pedro reteniendo a Bella, mágicamente conquistándola para que en otro plano no se plantee el fracaso de sus gestiones oficiales. Y Bella de alguna forma debió de haber sentido en la piel esa investidura, debió haberla sentido y rechazado: no Bella con gorro frigio, no Bella como símbolo patrio y menos de esta nación tan conflictuada (Valenzuela, 1999: 221).

Aunque Pedro parte de una posición ideológica diferente, su conceptualización de Bella como símbolo de la nación argentina tiene su equivalente en la conceptualización, hecha por el gobierno militar, de la patria como una mujer:

The junta leaders performed “state” fetishized into a cohesive, visual whole while it feminized the Nation as *Patria*. By embodying the abstract “state”, they rendered it visible and identifiable and endowed it with a “sacred and erotic attraction” (Taylor, 1997: 68).¹²⁷

Taylor también afirma que tal operación simbólica posiciona a los hombres como protectores: “It [the military body] claimed the position of the male state, guarding over the female *Patria*” (Taylor, 1997: 38)¹²⁸. Rechazando este papel, Bella renuncia a identificarse

¹²⁷ “Los líderes de la junta representaron el ‘Estado’ convirtiéndolo en fetiche de unidad visual y cohesiva, mientras feminizaban a la Nación como *Patria*. Al encarnar el ‘Estado’ abstracto, lo volvieron visible, y le otorgaron una atracción sagrada y simbólica” [La traducción es mía].

¹²⁸ “[El cuerpo militar] reclamó la posición del Estado masculino, que cuida a la patria femenina” [La traducción es mía].

como el símbolo nacional en el contexto de una relación que ve como íntima y personal, aparte de no quererse identificar con una nación profundamente dividida, cuya imagen oficial la posiciona como subversiva. La idealización de Pedro no corresponde ni a la nación argentina ni a Bella misma y funciona como un instrumento para superar sus propios conflictos políticos y profesionales.

En cuanto a la función protectora de esa conceptualización, es posible que Bella también empiece a rechazarla, aunque esto no se dice en el texto. Al principio de su ensoñación con Pedro, ella lo imagina como protector:

Se había sentido acariciada, protegida cuando él la miraba y eso era importante. Pedro, protegiéndola no como embajador sino como ¿hombre? Bella, ¡Bella! guarda con estas altisonantes frasecitas de admiración fálica, se recriminó [...] (Valenzuela, 1999: 212).

La protagonista toma una posición ambigua, pues a la vez que añora una protección masculina está tratando de deshacerse de tal impulso.

En otra de las encarnaciones de la mujer “natural”, Bella asume el papel de la mujer cuidadora y empática, que consigue tranquilizar a una asilada “histórica” y poner orden en la embajada como en una verdadera ama de casa. El supuesto talento especial de las mujeres para cuidar a los otros y simpatizar con ellos, aunque sea una cualidad positiva en sí, también es rechazado por una parte de la crítica feminista, junto con otras cualidades que, aunque positivas, se presentan como específicamente femeninas:

As women we may like many qualities exclusively prescribed for us in the past (insight, nurturing, empathy) and prefer them to those exclusively represented as man’s (dominance, go-getting, genius), but we should cast an extremely sceptical eye on the grounds of that preference, and not naturalise [sic] it (Beer, 1989: 66).¹²⁹

Sin entrar en el debate de cómo y de si tal caracterización de la mujer debería reclamarse dentro del discurso feminista, lo que nos importa aquí es destacar que tal acción

¹²⁹ “Como mujeres, nos podrían gustar muchas cualidades que se adjudicaban exclusivamente a nosotras en el pasado (la intuición, el cuidado, la empatía) e incluso podríamos preferirlas a las que están exclusivamente representadas por los hombres (la dominación, el espíritu emprendedor, el ingenio), pero deberíamos ser extremadamente escépticas respecto a las bases de tales preferencias, y evitar naturalizarlas” [La traducción es mía].

de Bella representa otro papel estereotipado de la mujer, entre los varios que se le asignan en el relato. Muñoz ve esa acción de la protagonista como un hecho positivo, a pesar de su codificación femenina, e incluso como una manera de romper las barreras entre lo público y lo privado, y a nivel escritural, salir de la mudez impuesta:

Bella cumple con el rol tradicional de la mujer, se sacrifica por el bienestar de otros, pero traslada esa práctica doméstica al círculo público, o sea que politiza su quehacer doméstico. Al mismo tiempo reterritorializa el círculo privado, el cual irrumpe en el círculo público, escenario de su acción y, al escribir de estos hechos, su diario deja de ser un discurso mudo que codifica los deseos de los demás para convertirse en un discurso político, en testimonio de su entorno (Muñoz, 2001: 61).

Esta interpretación parece idealizada y romántica pues obvia que Bella menciona estos hechos en breve o, en las palabras de la narradora-editora, la escena es “apenas mencionada al pasar” (Valenzuela, 1999: 225). Además, Bella es una mujer soltera, y de ningún modo traslada su propio quehacer domestico al ámbito público; más bien es otro papel que asume temporalmente porque así lo esperan otros de ella, aunque, eso sí, se acerca a través de ese papel tradicional femenino a su nueva identidad como activista política.

Las actividades de Bella con los asilados políticos la llevan a un exilio involuntario, organizado por Pedro como un viaje artístico durante el cual siente ganas crecientes de volver y de salir de la pasividad. Su pasividad ahora es doble: en los asuntos de amor, está en la situación de siempre esperar a Pedro, que no le puede dedicar mucho tiempo. Por otro lado, no puede volver a su país por el peligro, y también espera —con miedo, y sin poder hacer nada— a que le digan que pueda volver. Pero, a diferencia de antes, empieza a darse cuenta de ello y a hacerse preguntas existenciales en las que se compara, significativamente, con otras mujeres de clase más baja, cuya pasividad está reflejada en su postura corporal:

De golpe pensó en las mujeres del mercado a pocas cuerdas de allí, mujeres acuclilladas, esperando, siempre esperando, y sin notarlo también ella se instaló en cuclillas sobre la cama, apoyada contra la pared. [...] La verdad es tan sólo permanecer allí viendo pasar la vida. Sólo que al estar sentada en actitud pasiva de mujer de mercado que ve pasar la vida, Bella pensaba en los otros sentados en actitud pasiva frente a ella viéndola ver pasar la vida y así al infinito. ¿Quiénes ven, quiénes son vistos? (Valenzuela, 1999: 231).

La toma de consciencia de su propia pasividad es una suerte de despertar de la heroína, que a diferencia de la del cuento de hadas, ocurre a pesar de los esfuerzos del “príncipe” por proporcionarle seguridad y tranquilidad. En la interpretación de la narradora-editora, la consumación del deseo erótico parece que funciona en detrimento de la memoria:

Por lo tanto de nuevo en el dormitorio principal, sobre el gran mueble que ya conocemos, dedicándose una vez más a la sabia actividad que ya sabemos. Como un golpe de borrador de felpa, suave, suave, sobre el negro pizarrón de la memoria. Sólo que la tiza ha rayado por demás, y si bien por un rato puede hacerse desaparecer el blanco de las letras queda para siempre la inscripción más profunda (Valenzuela, 1999: 229).

Se trata de la memoria de los horrores de la tortura y de las “desapariciones” políticas, y aunque es cierto que el comentario le pertenece a la narradora que privilegia la lectura política de la historia de Bella, Bella misma empieza a sentir ganas de vencer su circunstancia y oponerse más activamente al régimen. Las ganas de actuar vienen de una sensación de miedo creciente:

No puedo permitir que me asusten de esta manera y me corten de mi vida. Creo que están tratando de ahuyentar a toda la gente que piensa, por poco que piensen. No les voy a dar el gusto, voy a volver (Valenzuela, 1999: 235).

Invirtiendo el esquema del cuento de hadas clásico, con su imagen de la mujer frágil que cae al sueño por una leve herida en el dedo, la protagonista llega a pensar que el despertar a la vida va a ocurrir a través del dolor del cuerpo, del que hasta ahora se ha sentido alienada:

Si vuelvo a mi país y me golpean, me va a doler. Si me duele sabré que éste es mi cuerpo (en escena me sacudo, me retuerzo bajo los supuestos golpes que casi me hacen doler ¿es mi cuerpo?). Mi cuerpo será, si vuelvo. Éste que aquí toco, tan al alcance de mi mano. Cuando le arranquen un pedazo será entero mi cuerpo. En cada mutilado pedacito de mí misma seré yo. Y así lo represento y representando, soy. La tortura en escena, la misma que tantos están sufriendo, la que quizá me espere en casa cuando vuelva. Porque en mi casa el miedo. La mía es ahora la casa del miedo y esta ciudad, casa de la esperanza (Valenzuela, 1999: 232).

En el pensamiento de Bella, someterse a la tortura presenta la posibilidad de identificarse con su propio cuerpo. A través del dolor y la tortura su cuerpo será verdaderamente representado, en contraste con la representación de la vida que ejerce cotidianamente en su calidad de actriz y con el simulacro de la vida feliz y despreocupada sobre la que no tiene casi ningún control. Esa posible identificación dolorosa con el cuerpo sumiso de la víctima política se plantea en nombre de una ética de solidaridad y en el nombre de vencer el miedo, la pasividad y las apariencias de una vida despreocupada. Imaginándose como víctima torturada, Bella subvierte el discurso de los torturadores que construye el cuerpo torturado como dócil y deshumanizado. Desde el punto de vista de Bella, es un cuerpo que ha vencido el miedo en nombre de la humanidad y la resistencia, y que desenmascara las prácticas discursivas y represivas del régimen que reglamentan la vida cotidiana de los ciudadanos.

El acto final del drama del despertar de Bella empieza con la superación del miedo y la decisión de volver a su país. Su vida sigue como una serie de representaciones que van a culminar en un gran acto final subversivo. Limitada en las posibles actuaciones profesionales bajo el régimen, Bella las sustituye por la actuación en el ámbito diplomático, que es como una especie de recompensa ante el horror de las circunstancias y el olvido temporal, otra forma del sueño:

Y Bella que no podía en aquel entonces actuar en el público para no exponerse demasiado, se exponía en estas fiestas diplomáticas. Una forma como cualquier otra, se explicaba, de seguir con la representación. [...] Pero las luces de esas absurdas recepciones diplomáticas a las que la llevaba Pedro actuaban de candilejas, y Bella podía representar a gusto sus papeles más frívolos (Valenzuela, 1999: 238).

Por otro lado, Bella tiene un papel mucho más importante que la devuelve a lo “real” de su país:

Otros roles la aguardaban a Bella cuando se alejaba de Pedro. Bella entonces como un puente lanzado entre dos angustias ajenas y atenaceantes, que le exigían todo en su calidad de puente. Tratábase de un puente para atravesar el horror y llegar a esta salvación llamada asilo. Puente. Con Pedro de pivote y Bella como intermediaria (Valenzuela, 1999: 238).

No está clara la motivación que Bella tiene para ayudar a la gente en busca de asilo después de su vuelta al país, y a veces se confunde con su deseo amoroso, a pesar de que se trate de una manera personal de posicionarse ante el horror y el espectáculo del Estado represivo. Se sugiere que está ayudando a la gente solo porque la ayuda forma parte de su relación con el embajador, como si su papel de amante de un hombre en esa posición comprendiera la obligación de ser intermediaria entre los que necesitan el asilo y él: “Sólo por Pedro. Si Pedro estuviese alejado de la diplomacia, si fuese un tipo cualquiera con el que podía estar sin necesidad de enredarse en situaciones políticas y hasta protocolares” (Valenzuela, 1999: 238-239). Esta manera de explicarse a sí misma las acciones que desafían el régimen militar parece ser una forma de autoengaño, especialmente si se compara con las reflexiones previas de la protagonista que revelan el deseo intenso de confrontar el miedo, y con las exigencias reales del papel de amante del embajador. En esta instancia, el texto funciona como la máscara que encubre lo político a través de lo amoroso, tal como lo ha leído e interpretado la narradora-editora a lo largo del relato. No obstante, la narradora tiene comentarios contradictorios respecto a esa fase de la historia de Bella. Por un lado, ella misma indica que el amor es la motivación principal de la protagonista cuando dice que “infringe las leyes para armar el incierto andamiaje del deseo” (Valenzuela, 1999: 239). Por otro lado, en referencia a la impotencia que Bella siente cuando se entera de la inminente separación de Pedro, impotencia que no la deja verbalizar su rabia y desesperación, la narradora alude a “lo inmencionable, aquello que ni ella misma lograba reconocer para sí”, que más que con una cuestión de autoengaño tiene que ver con las posibilidades generales de expresarse en el Estado de terror:

Quando se dice lo que no puede ser dicho. Yo subo a la escena y mi cuerpo dice por mí lo que yo callo. Pero la escena me ha sido vedada por ahora y no puedo expresarme. Nada puede ser dicho porque no hay palabras para contradecir mis gestos, porque una mueca sarcástica o una risa o una máscara cualquier le quitará valor a mi furia y la volverá doméstica. No son estos tiempos para permitirse la pasión o el deseo, esos lujos (Valenzuela, 1999: 242).

Si la narradora-editora presenta el amor como el motivo principal de la actuación política de la protagonista, también relaciona su mudez en vista del fin inminente de la relación amorosa con los complejos problemas de expresar sentimientos de resistencia en un ambiente dominado por la censura, lo que relaciona así el lenguaje de la resistencia con

el lenguaje del deseo y presenta a los dos no ya como separados y opuestos, sino como conectados a través de las constricciones que se les imponen.

La escena que precede el desenlace final está presentada simétricamente como otra instancia en la cual la soledad de la protagonista está interrumpida por la llegada de una carta que va a cambiar su vida, pero en vez de ser un simple reflejo de la situación existencial inicial, se trata de un “juego de espejos desfasados” (Valenzuela, 1999: 240), puesto que Bella ya no es simplemente la mujer pasiva del inicio, dedicada a actuar el papel de la espera, sino que está reflexionando sobre el valor de la duda que la hace cuestionar las verdades construidas como monolíticas desde las instancias del poder:

Acariciando la duda. Y sí, quién diría, acariciando dudas Bella, la segura de sí, la íntegra. Si hay lugar para la duda quiere decir que hay lugar y eso es lo bueno, se consoló Bella. Y enseguida agregó: más vale tener cabida, estar atenta a lo que venga. Porque la duda no puede ocupar todo el espacio, la duda como tal es elástica, proteica. Se abre de brazos, la duda, y permite la entrada a la imaginación y al asombro, los grandes alimentos. O se contrae y entonces de inmediato el espacio es copado por el miedo. Y el miedo deteriora. Por eso hay que acariciar la duda, nutrirla a diario. Digamos que el poder no duda, si hay alguien que no duda ésa es la gente del gobierno, los que tienen el poder entre manos. La duda hace sufrir, la certidumbre nos impulsa a hacer sufrir a los otros (Valenzuela, 1999: 240-241).

El camino recorrido de la espera pasiva a la duda la transforma desde un estereotipo patriarcal femenino al ideal ético y estético de la escritura femenina formulado por Valenzuela. En su ensayo “La palabra, esa vaca lechera”, Valenzuela afirma:

La mujer, cuyo mandato fue ser bella y callar, va perdiendo su máscara y ya no le importa la belleza, le importa decir lo que no pudo ser dicho desde la hegemonía del padre, y siembra algo peor que el desconcierto: siembra la duda (Valenzuela, 2002: 28).

Y a pesar de que la protagonista hace más de lo que dice, su transformación personal de una mujer bella y pasiva en una mujer que promueve la duda como principio ético para contrarrestar el poder parece que refleja precisamente esta trayectoria de la evolución del sujeto femenino descrita por Valenzuela. La duda es un elemento que introduce preguntas y el diálogo en los sistemas de poder que se sustentan a sí mismos a

través, entre otras cosas, de su dominio de la palabra, vedada tanto a la mujer como a los “subversivos” políticos.

El gran acto subversivo final de Bella viene como consecuencia de la separación inminente de Pedro, quien deja su posición de embajador. Pedro le ofrece hacer una gran fiesta de despedida en la embajada con toda libertad de invitar a quien quiera, lo que ella va a aprovechar para invitar a los que están en necesidad de asilo y así convertir la embajada en la escena que le había sido vedada, en el espacio de expresión. Bella es consciente de que la gran fiesta que organiza no va a ser como otras, y que el simulacro y el sueño se acaban con ella:

Esa noche el proyecto de la fiesta —magnífica excusa para no pensar en la separación— brilló en todo su esplendor y Bella se sintió precariamente consolada. Al menos ya no hay dudas, se dijo. Por el momento. Sólo hay una necesidad de borrarlo a Pedro. O no. Aceptarle al sueño su calidad de sueño y aplazar la vigilia. Pero saber que después habrá que despertar de una vez por todas. Para siempre. Despertarse después de la fiesta. Como corresponde. (Valenzuela, 1999: 243).

El motivo de la gran fiesta evoca otro cuento de hadas, “Cenicienta”, donde el baile al que asiste la protagonista pobre representa una especie de simulacro que se acaba a media noche para devolverla a la realidad de su vida sombría. El simulacro de Cenicienta tiene, sin embargo, el valor de una realidad ética y representa lo que la protagonista se merece gracias a su belleza y su buen carácter, y efectivamente cobra realidad al final del relato a través del amor del príncipe. La fiesta de Bella es la inversión del cuento: en vez de celebrar el amor, es una fiesta de despedida de un “príncipe” que la abandona para preservar la estructura confortante de su matrimonio. A Bella tampoco la espera ninguna recompensa que convierta el simulacro en una realidad satisfactoria. Finalmente, la fiesta de la protagonista, a la vez que simulacro de un eterno presente en el cual está todavía reunida con su amante, para los representantes del régimen presenta una ilusión teatral de otro tipo, dirigida por ella para convertir la despedida amorosa en la apoteosis de su activismo.

La narradora interpreta la decisión de Bella de convertir la fiesta en un acto subversivo político como la decisión de tomar las riendas de su propia vida:

Y bueno, si es así, parece haberse dicho Bella, si algo es todavía mío, le estamparé mi sello. Y con treinta invitaciones en la mano, equivalentes casi a treinta pasaportes, decidió por fin asumir el papel protagónico (Valenzuela, 1999: 243).

Entre tantos papeles que asumía o que otros le asignaban a lo largo de la historia, contruidos ya para ella por prácticas discursivas literarias o sociales que producen el sujeto femenino como un ser marginal en un mundo dominado por hombres, lo que le otorga el estatus protagónico a este último papel es su carácter de rebeldía contra el poder patriarcal y estatal.

Lo que es el despertar de Bella, su mayor acto subversivo, es un sueño imposible de libertad en un Estado de terror; por ello la gesta personal de la superación del miedo y de toma de la consciencia acaba con la muerte de la protagonista, asesinada por su transgresión. Su último papel es un gran papel paródico, que evidencia los absurdos de las fiestas protocolarias en el “no-lugar” ilusorio de la embajada, en un país bajo el régimen dictatorial. Vista al inicio por los custodios de la embajada como expresión de una extravagancia artística y una despedida pública de dos amantes, la fiesta acaba resignificándose como una escritura del cuerpo, tan deseada por la protagonista, que la devuelve a sí misma aunque eso signifique la muerte.

“Cuarta versión” es uno de los relatos más complejos de la autora. Es una historia sobre el amor y la muerte, sobre la lectura e interpretación, sobre el poder del discurso y de los actos performativos en la construcción del sujeto femenino y sobre la situación específica de la mujer en un régimen militar concreto. A través de una compleja red de “palabras ajenas”, de discursos diferentes y divergentes, desde los cuentos de hadas, la prosa confesional, sentimental, erótica y política hasta las voces apenas sugeridas —pero, no obstante, omnipresentes— del poder estatal y los tópicos del pensamiento tradicional falocéntrico, se presentan distintas maneras a través de las cuales se forma el sujeto que, en medio de todo eso, trata de “des-reconocerse”, para tomar protagonismo en su propia vida.

La diferencia entre la narradora-editora y Bella es a la vez estratégica y poética: una está a favor de la palabra directa y explícitamente política, mientras la otra mimetiza tanto los modelos del comportamiento y presentación social, como algunos procedimientos de la narración codificada como femenina y utiliza, ante todo, la ironía y el humor para expresar sus valoraciones del discurso ajeno y represivo. No obstante, en vista de la transformación gradual de la protagonista, de su liberación progresiva de las imposiciones que la reducen a

un ser pasivo y espectral, que pasa por el camino del deseo y del miedo para acabar con el desafío a la autoridad y la muerte, la lectura de la narradora-editora parece reduccionista. La personalidad compleja de Bella, más que una estructura estática y estable, parece que presenta un proceso continuo de hacer y deshacer, de reposicionarse y resignificarse dentro de los modelos de identidad que se le ofrecen. Su acentuación de lo amoroso en detrimento de lo político no parece ser una simple cuestión de autocensura o de posible censura externa, sino que refleja también la búsqueda personal del sentido que parte del amor y del deseo y que, además, encuentra su resolución en la subversión paródica de los modelos discursivos y performativos que están a su disposición, a los que, finalmente, convierte en instrumentos de su rebeldía. En este sentido, la protagonista, que ha ayudado a tantos, desde su amante hasta numerosos activistas políticos, está profundamente sola, incomprendida incluso por la mujer que edita su texto, quien está interesada solo en su actividad contra el régimen y al margen de su desengaño amoroso y de su lucha personal por el sentido y la identidad.

Otro aspecto interesante del relato es su formulación del “escribir con el cuerpo”, que más que un lenguaje del deseo viene a ser el lenguaje de la resistencia a varios discursos que modelan el cuerpo. A diferencia del relato “Cambio de armas”, en el que la sexualidad femenina y el placer tienen una función ambigua en cuanto a la recuperación de la identidad de la protagonista, aquí la sexualidad funciona principalmente como un estorbo en el proceso de la toma de consciencia de Bella y no está descrita nunca en función de su liberación personal. El escribir con el cuerpo se conceptualiza, entonces, como la asunción de una posición ética y política clara, nada mística, que posibilita la construcción de una identidad definida por la responsabilidad, la solidaridad y la resistencia.

CONCLUSIONES

La intención de nuestro trabajo ha sido analizar la construcción de la identidad femenina en los relatos escogidos de Luisa Valenzuela, especialmente en el contexto de las relaciones de poder sociales y culturales que influyen en la construcción de dichas identidades. Hemos seguido un enfoque feminista que busca indagar en las fuerzas sociales represivas que definen lo femenino y la femineidad a través de los discursos dominantes, tanto literarios como extraliterarios.

Las nociones de la identidad y del sujeto tienen un lugar importante en las teorías posmodernas y posestructuralistas que a veces entran en conflicto con las teorías feministas sobre el tema. En la teoría posmoderna se habló mucho de la disolución del sujeto burgués y humanista, de la “esquizofrenia” del hombre contemporáneo. La falta de un sujeto autónomo y la desconfianza en los valores universales han llevado a muchos a creer que el arte posmoderno no puede tener una dimensión política. Sin embargo, Linda Hutcheon refuta tales ideas y destaca que la parodia, como la estrategia principal del arte posmoderno, a la vez legitima y cuestiona las convenciones de la representación. Un arte feminista puede servirse de la parodia como método; sin embargo, necesita una postura política menos ambigua.

Michel Foucault tuvo una gran influencia en el pensamiento feminista, a pesar de no preocuparse nunca específicamente de la mujer. Sus planteamientos sobre las relaciones complejas entre el poder, el saber y la subjetividad tienen especial importancia en las investigaciones de la construcción de la identidad femenina. Si el sujeto es producido por los discursos y relaciones de poder, en el caso de la mujer, este poder es patriarcal y los discursos son creados desde la perspectiva masculina, por lo que podemos afirmar que los procesos de la subjetivación femenina llevan la marca de sus peculiares circunstancias históricas. En su obra maestra sobre la sexualidad Foucault analiza la proliferación extraordinaria de los discursos sobre el sexo en la edad moderna, a los que opone los cuerpos y los placeres. Este punto es especialmente importante puesto que Valenzuela parte justo del placer y del deseo para concebir una poética de escritura femenina que subvertiría los discursos dominantes patriarcales: una escritura con el cuerpo. Tanto Foucault como Valenzuela creen en la posibilidad de un cuerpo libre que se escapa de la compleja red discursiva que lo define.

Con su insistencia en las relaciones de poder, saber y placer, Foucault inspiró a muchas feministas que se empeñaron en deconstruir la esencia femenina supuestamente natural y mostrar su lado ideológico. Ellas insisten en que no hay ninguna esencia femenina prediscursiva, y que la feminidad está construida mediante los discursos que reflejan la dominación social del hombre. Así en los cuentos de hadas que analizamos en nuestro trabajo, realizados con propósitos moralistas por parte de los hombres, es decir, como cuentos ejemplares para educar a la mujer, esta se construye como un ser pasivo, bello y frágil, que necesita a un héroe masculino para salvarse de su propia naturaleza desobediente o del infierno social creado por la competición con otras mujeres y la envidia que su estatus ejemplar provoca. Si aceptamos que los cuentos de hadas son un tipo de discurso, nos ha interesado analizar cómo se produce y normativiza la identidad femenina a través de ellos, en vez de analizarlos como la descripción de las características naturales o típicas de la mujer. Si este discurso también refleja una peculiar relación de saber y poder, tal como plantea Foucault, es fácil entender cómo el universo ficcional de las damas calladas y dependientes de los hombres refleja una situación social donde el control de la palabra y de la sexualidad femeninas pertenece a los hombres. Es más, la producción repetida de las imágenes de la mujer que la configuran como sumisa perpetúan su sumisión social hasta hoy en día; las lectoras de tales cuentos aceptan algunas normas de conducta como suyas y participan en la construcción de una feminidad así concebida.

Una de las razones por la cual las mujeres aceptan y reproducen los discursos de feminidad patriarcales reside en el hecho de que muchos de sus elementos son halagadores. Su “naturaleza”, que en realidad es una máscara discursiva, se define como más empática o más cariñosa y humilde. Las feministas de la afiliación posestructural atacan por lo tanto también las construcciones discursivas que celebran la feminidad:

What the concept “woman is wonderful” accomplishes is that it retains for defining women the best features (best according to whom?) which oppression has granted us, and it does not radically question the categories “man” and “woman”, which are political categories and not natural givens (Wittig, 1993: 105).¹³⁰

¹³⁰ “Lo que el concepto ‘la mujer es maravillosa’ consigue es retener, para definir a la mujer, las mejores características (¿las mejores según quien?) que nos ha dado la opresión, y de este modo no problematiza radicalmente las nociones de ‘hombre’ y ‘mujer’, que son categorías políticas y no los hechos naturales” [La traducción es mía].

Por otro lado, la problematización del sujeto dificulta la lucha política, puesto que cuestiona la misma categoría de la mujer, que viene a ser, desde este punto de vista, tan solo una ficción normativa. Sin embargo, las feministas afiliadas al posestructuralismo destacan que el cuestionamiento de los procesos discursivos que definen a la mujer conlleva en sí una verdadera liberación, puesto que abre la categoría para incluir en sí a las mujeres que se apartan de la norma. Son precisamente estas mujeres las que pueblan las ficciones de Valenzuela: las brujas y las transgresoras que un discurso falogocéntrico introduce como ejemplo negativo. Por otro lado, en sus relatos aparecen también los personajes femeninos canónicos, las heroínas bellas y calladas de los cuentos de hadas que toman la palabra para rebelarse y cuestionar la ideología que sustenta su creación. La parodia posmoderna adquiere en las reescrituras de Valenzuela un marcado carácter político.

Valenzuela está influida por las feministas francesas que teorizan sobre la escritura femenina, Luce Irigaray y Hélène Cixous. Estas autoras realizan ante todo el análisis deconstructivo del discurso psicoanalítico sobre la sexualidad femenina. El psicoanálisis es, según ellas, otro discurso patriarcal enmascarado con las pretensiones de la ciencia objetiva. Irigaray ataca la concepción de la sexualidad femenina como carencia que se configura alrededor de la envidia del pene en la teoría de Freud. Lacan incluso convierte al falo en significante del deseo, que sustenta todo el orden simbólico, por lo tanto inaccesible a la mujer. Las teorías de Lacan, a pesar de su intención, ayudan a formular una teoría feminista. Lo que Lacan describe simplemente como un estado de cosas, si se toma como una consecuencia de la opresión patriarcal, ilumina muy bien la condición de la mujer controlada por la ley del padre, el garante del orden simbólico. A ello Irigaray opone una sexualidad plural femenina, que por no ser regulada ni estructurada alrededor del pene/falo tiene un potencial subversivo en la cultura patriarcal.

Similarmente, Cixous teoriza sobre una sexualidad femenina descentralizada y poderosa; además, afirma que la mujer se conecta más fácilmente con el inconsciente no contaminado por el *logos* masculino. La escritura femenina subvierte la unidad del sujeto, y por lo tanto es desconcertante y subversiva. Las dos autoras señalan la sexualidad como el lugar de la represión discursiva falocéntrica, pero también como el instrumento de la conquista de la libertad. Sin embargo, su posición teórica es ambigua y no queda claro si

postulan que la mujer nace o se hace y así están a medio camino entre el posestructuralismo y el esencialismo.

Aunque hemos señalado que Valenzuela está muy influida en sus ensayos por estas dos autoras, hay que destacar que ella introduce diferencias importantes. El concepto clave en la poética de Valenzuela es el de “escribir con el cuerpo”. Valenzuela se reafirma en la existencia de una escritura específicamente femenina, que tiene su origen en una sexualidad y experiencia histórica únicas de la mujer. Escribir con el cuerpo significa oponerse a la unión del *logos* con la cultura falocéntrica, hablar desde una posición de marginalización de las mujeres en la cultura y la sociedad patriarcales. El cuerpo se constituye en la metáfora de esa marginalización, y es el punto inicial desde el cual se inicia una reconquista del lenguaje y una remodelación de los discursos y símbolos culturales. La principal tarea de la escritura femenina consiste en la resemantización del lenguaje falogocéntrico; las escritoras no deberían intentar un nuevo lenguaje prelógico y basado en el imaginario reprimido, sino participar en el lenguaje existente y dominante, cambiando sus connotaciones y, con ello, sus valores ideológicos. Por eso, hay que reapropiarse de la “mala palabra”, que siempre estuvo vedada a la mujer.

Aunque Valenzuela postula que el lenguaje femenino tiene que ver con la experiencia de la opresión histórica de la mujer que nos permite interpretar la idea de “escribir con el cuerpo” en términos de una oposición cuerpo/mente ya marcada por los discursos dominantes en clave de lo femenino/masculino, su teorización de la sexualidad y de la abyección la acerca a una conceptualización esencialista de la escritura femenina y posibilita una interpretación más literal del cuerpo como origen de la escritura. La sexualidad femenina es difusa, las fantasías sexuales de la mujer diferentes a las del hombre, y como tales, sirven como instrumentos de resistencia al *logos* masculino. Por otro lado, Valenzuela ataca el discurso sobre la sexualidad, especialmente el de Lacan, y afirma que la mujer tiene que hablar de sí misma.

La autora rechaza las ideas de Cixous e Irigaray como simplistas, e invoca la teoría de Kristeva sobre la abyección, que ella asocia con el “regodeo en el asco” que ha observado en algunas escritoras latinoamericanas. Si en Kristeva lo abyecto es “todo lo que desestabiliza un orden”, Valenzuela propone que hay que sumergirse en ello para liberar la identidad de las constricciones culturales. Según ella, la mujer tiene más necesidad de explorar su lado fisiológico, de acercarse a lo salvaje y a lo animal en sí, con lo cual podría subvertir las normas que rigen la construcción de la identidad femenina. Es más, de este

modo, la mujer adquiere acceso a los conocimientos oscuros y sagrados. Valenzuela incluso invoca la experiencia del parto para explicar la especificidad de la experiencia femenina. De este modo, se acerca a las ideas de Kristeva y de Cixous, que relacionan la identidad femenina con la maternidad, tanto en un sentido simbólico como literal. Entre los planteamientos de Valenzuela no está del todo claro si lo oscuro, lo erótico, lo fisiológico en una mujer le pertenecen más exclusivamente a causa de una subyugación histórica que la ha expulsado del *logos* iluminado por el hombre; lo que sí queda claro es que la mujer debe asumir con un cierto orgullo sus atributos y su conexión más íntima con el inconsciente —sin renunciar nunca a lo racional— para acceder a los conocimientos que han quedado desterrados de la cultura dominante. En cierto modo, la escritura femenina es necesariamente literatura de resistencia y las escritoras tienen más instrumentos que los hombres para subvertir el orden sociocultural dominante.

“Escribir con el cuerpo” asume, por lo tanto, en la poética de Valenzuela, un carácter explícitamente político. La autora relaciona dicho concepto directamente con la expresión literaria en el ámbito de la dictadura argentina. Las escritoras deben guardar la memoria histórica de los horrores de la dictadura sin miedo. El modelo ético y a la vez estético en esta tarea lo presentan las Madres de Plaza de Mayo, cuya protesta valiosa constituye un ejemplo del lenguaje femenino. La actividad de las Madres es especialmente interesante, ya que invocan el respeto que se tiene en la sociedad argentina a la familia y a la maternidad. Estas mujeres, por lo tanto, atacan el sistema acentuando el papel que se les asigna; subvierten dicho sistema desde adentro, mostrando sus incoherencias. En cierto modo, la narrativa de Valenzuela procede de igual modo: sus personajes femeninos recrean los estereotipos de los discursos falocéntricos para demostrar sus incoherencias, el lado oscuro de la opresión y la violencia. Las escritoras también pueden perturbar el sistema subvirtiendo directamente el papel que se les asigna; así es que cuando introducen la duda y hacen preguntas incómodas, inquietan más que los hombres, puesto que traicionan su papel tradicional.

La metáfora principal de su poética es la máscara. Las construcciones culturales de feminidad son las máscaras impuestas por la fuerza a la mujer y típicamente la representan como bella y callada. El concepto de las máscaras femeninas de Valenzuela se parece a las teorías posestructuralistas sobre la construcción discursiva de la subjetividad. Sin embargo, Valenzuela acentúa que las máscaras hechas por las propias mujeres en tiempos que privilegiaban el mito como forma cognoscitiva precedían a las máscaras violentas

patriarcales. De este modo la autora opone el mito al *logos* en nombre de una feminidad más auténtica. Cuando se trata de las mujeres, Valenzuela problematiza las prácticas discursivas que participan en la construcción del sujeto sin llegar al extremo de proclamar su muerte. Es más, la autora celebra la identidad específicamente femenina. Su propuesta para las escritoras y las mujeres en general consiste más que nada en reapropiarse del lenguaje y del poder y así construir su propia identidad. En este sentido, su visión es ciertamente más optimista que la del escepticismo posmoderno y posestructural y se presta más al activismo político.

Hemos escogido dos grupos de relatos de la autora que demuestran la producción discursiva de la feminidad. En el primer grupo que hemos analizado, el de las reescrituras de los cuentos de hadas clásicos, se trata de la deconstrucción paródica de los textos canónicos que, de manera más o menos sutil, normativizan la identidad femenina. En el segundo grupo, que trata los temas relacionados con la última dictadura militar argentina, hemos analizado los relatos que problematizan el modelo normativo de la mujer en la Argentina de la época, establecido tanto a través de los discursos dominantes como a través de la represión directa y la brutalidad de la tortura.

Los “Cuentos de Hades” de Valenzuela parodian los cuentos de hadas clásicos, especialmente los que se hicieron famosos en las versiones de Charles Perrault y los hermanos Grimm. La autora se inspiró en las diferencias que percibió entre los cuentos folklóricos —que asocia con una tradición más femenina— y los cuentos de hadas escritos. Su intención era recuperar el poder subversivo de los cuentos orales, pervertidos por la palabra falocéntrica. Los cuentos de hadas clásicos se dirigen a la mujer y hablan sobre ella sin dejarla hablar nunca. “Ahora me narro sola”, proclama una de las heroínas de Valenzuela, y así resume la idea central detrás de las reescrituras. Los relatos de Valenzuela son declaradamente feministas y su intento es expresamente recrear a las heroínas clásicas como mujeres libres y autónomas que consiguen salvarse del Hades patriarcal y doméstico. Como tales, son un claro ejemplo de la narrativa política, en la línea del posestructuralismo feminista.

La autora no solo devuelve la voz a las mujeres, sino que problematiza y subvierte los modos y las políticas de representación de la mujer en los cuentos que parodia, acorde con los postulados de Linda Hutcheon sobre la parodia posmoderna. Como ha señalado Hutcheon, es precisamente la parodia la que resalta las condiciones de la producción discursiva de los textos y sus condicionamientos ideológicos. Jack Zipes demostró en sus

análisis de las circunstancias sociales que acompañaron a la conversión de los cuentos orales en el nuevo género literario didáctico, que los cuentos de hadas literarios plasmaban fielmente las ideas dominantes de la época sobre la naturaleza y el papel social de la mujer. La mujer debía ser dócil, humilde e inocente. Sin embargo, se pensaba también que tiene un lado oscuro que la acerca a la naturaleza salvaje y que en ello se asemeja a los niños. Es así que la cultura falocéntrica destierra a la mujer de su dominio y la marca con los signos de la naturaleza, la impulsividad y la indefensión para luego tratar de recluirla al orden dominante a través de varias formas de control en nombre de la civilización. Las brujas se convierten en enemigas desde la literatura hasta las prácticas violentas del Estado y de la Iglesia, y las princesas bellas e indefensas, *en necesidad* de control, se promueven como modelo de la mujer ejemplar. Por otro lado, los héroes masculinos están allí para salvarlas. La sexualidad, más libremente expresada en la tradición oral, también se marca como elemento peligroso y desestabilizante del orden civilizado.

Las reescrituras de Valenzuela revelan la “feminidad” de los cuentos de hadas como construcción sociocultural. Christina Bacchilega ha enseñado cómo las estrategias narrativas de los cuentos de hadas ayudan al efecto de la naturalidad de lo contado, a pesar de los elementos mágicos. El narrador impersonal y la asociación metafórica de las heroínas con los elementos de la naturaleza ocultan las voces ideológicas detrás de las supuestas verdades. Valenzuela, por su parte, da voz a las heroínas, pero también ridiculiza la voz de los héroes masculinos resaltando su función como representantes del patriarcado. En cuanto a la trama, a veces introduce cambios para liberar a la mujer de la sumisión, pero también resemantiza las historias clásicas, cambiando no la trama, sino el significado y el valor moral asignado a los actos de las mujeres.

En el relato “Avatares” reaparecen dos protagonistas clásicas que simbolizan la vulnerabilidad femenina: Cenicienta y Blancanieves. Las dos jóvenes sufren, principalmente, por la maldad y los celos de otras mujeres; en las dos se asocia la belleza excepcional con la virtud. A diferencia de los cuentos de hadas originales, en la reescritura de Valenzuela, los padres tienen un lugar prominente y son caracterizados como hombres violentos y abusivos que maltratan tanto a sus hijas como a sus esposas. Estos dos personajes hablan con orgullo sobre el maltrato de las mujeres, y encuentran en ello una diversión paralela a las aventuras de guerra. Son ellos los que introducen la discordia entre las mujeres. El padre de Blancanieves se apellida Espejo. El objeto mágico, que declaraba la supuesta sentencia objetiva sobre la belleza inferior de la madrastra, se humaniza e

ideologiza, con lo que se denuncia la influencia patriarcal en la rivalidad femenina. Las dos muchachas toman la voz en la segunda parte del relato para liberarse de los sufrimientos domésticos, rechazar la idea de un príncipe salvador y reunirse con su lado opuesto. Cenicienta sube a la luz mientras Blancanieves baja al mundo subterráneo para descubrir la repugnancia liberadora, encarnándose así la idea de Valenzuela sobre el regodeo en el asco. Las dos conquistan un lenguaje femenino, que se asocia con el veneno, resemantizado en el contexto del relato como algo muy propio de la mujer liberada.

El relato “No se detiene el progreso” narra la historia de otra heroína bella, indefensa y vulnerable, esta vez hasta el extremo de estar sumergida en un sueño hiperbólicamente largo —¡sin perder nada de su belleza!—, que se ha convertido en el símbolo cultural de la pasividad femenina y de la opresión machista en el pensamiento feminista. El título de Valenzuela subvierte las bases de la imaginación cultural sobre la Bella Durmiente, tanto con su alusión a los procesos dinámicos e incontrolables, como con su tono humorístico que contrasta con la solemnidad del mito romántico. En esta reescritura aparece otro personaje femenino de mucha importancia, el hada vieja que echa la maldición a la niña, pero la mujer reimaginada ya no es hada, sino Brhada, un personaje complejo que reniega de los maniqueísmos morales que subyacen en la división entre las brujas y las hadas en los cuentos clásicos. Queda claro ya en los ensayos de Valenzuela que sus simpatías están del lado de las brujas, y esta protagonista marginada de la sociedad por ser vieja y fea, a pesar de conservar sus habilidades mágicas, parece un símbolo de la rebeldía feminista. Es Brhada la que quiere matar la “feminidad” de la joven, tal como se la imponen otros personajes del relato.

El personaje “progresivo” de Valenzuela, sin embargo, despierta de un sueño para caer en otro, en una especie de defensa subconsciente contra el amor romántico desmitificado, en el que el príncipe, quien la quiere tan solo mientras ella sea sumisa, la mantiene estrictamente en la esfera doméstica. La princesa, por lo tanto, padece una transformación fantástica; se reúne, en sus sueños, con el mundo de la naturaleza salvaje para acabar metamorfoseada en una planta que mata al príncipe. Valenzuela le da otro sentido a la pasividad tradicional femenina; la presenta a través de las imágenes que, en vista de la teoría expuesta en sus ensayos, sugieren la conexión íntima de la mujer con lo imaginario, que en el caso de esta reescritura destruye violentamente al orden simbólico. La protagonista se sirve de las armas del patriarcado para rebelarse contra él, clama contra la pasividad impuesta para otorgarle otro significado. Se trata, hasta cierto punto, de una

postura problemática —de manera similar a las contradicciones que exhiben las feministas francesas— puesto que ofrece una nueva mistificación de la feminidad, aunque en otra clave. De manera similar, su protagonista del relato “Cambio de armas”, Laura, se sirve de su sexualidad masoquista para buscar otras maneras de oponerse a la represión.

El relato “4 Príncipes 4” se compone de cuatro fragmentos sobre los príncipes, tres de cuentos conocidos y uno más genérico, que parece más bien un tirano (pos)moderno. El príncipe-sapo quiere deshacerse de la voz femenina, para luego lamentar su mundo falogocéntrico. El príncipe de “La Bella Durmiente” aparece en esta reimaginación como un experto en besar que no consigue estar satisfecho a causa de que en realidad no quiere despertar a las mujeres. El tercer príncipe no quiere casarse, por lo que inventa los criterios de la hipersensibilidad absurda para su futura esposa. El texto es marcadamente humorístico y presenta a los príncipes con los números que los designan, como si fueran fabricados en serie, con una funcionalidad bien clara. El mito cultural se trivializa. Por otro lado, el príncipe-sapo experimenta en su propia piel los daños del patriarcado.

En “La densidad de palabras” Valenzuela supera los maniqueísmos morales del cuento de Perrault “Las hadas”, que opone a dos hermanas como ejemplos del bien y del mal. Una de las hermanas es humilde, amable y trabajadora, mientras que la otra es ruda y orgullosa. En el cuento de Perrault la heroína buena sufre por la malicia irracional de su madre y es salvada por el príncipe. La heroína mala, por otro lado, muere sola en el bosque. Es así que el cuento de hadas de Perrault otra vez instaura la imagen de la heroína inocente y maltratada por otras mujeres. Las mujeres pasan por una prueba mágica de bondad, con un hada que les pide agua para beber, y reciben el correspondiente premio o castigo que afectará a su habla, de modo que de sus bocas saldrían flores y piedras preciosas o sapos y culebras. Valenzuela retoma el motivo del castigo de la hija mayor para convertirlo en el símbolo del lenguaje femenino y de la “mala palabra” que la escritora moderna debería reapropiar.

En el relato de Valenzuela, centrado en el tema del lenguaje, la narradora es la hija mayor, que continuamente pone en duda la veracidad de la voz narrativa del cuento clásico, y con ello, su autoridad moral. La heroína vive en el bosque, espacio del subconsciente y de la libertad, opuesto al castillo en el que vive su hermana menor, que simboliza el lugar adecuado que la cultura prescribe para la mujer tradicional. Su lenguaje blasfemo y rebelde la acerca a su fisiología y a su sexualidad descontrolada, de manera que se corresponde con los planteamientos teóricos sobre “el escribir con el cuerpo” y que

evoca las imágenes de lo abyecto de Kristeva. El relato acaba con la reunión de las dos mujeres, es decir, con una simbiosis del lenguaje femenino en sus aspectos tradicionales y modernos, con lo cual se propone un nuevo lenguaje creado sobre la base del lenguaje existente y no a partir de la destrucción de todo el sistema cultural falocéntrico. De este modo, la propuesta poética expresada en el relato se corresponde con la idea que está detrás de las reescrituras de los cuentos de hadas, a través de los cuales la escritora problematiza y revaloriza varias prácticas discursivas en vez de rechazarlas completamente.

“Si esto es la vida, yo soy Caperucita roja” es uno de los relatos más complejos y herméticos de la autora. Se narran en él, en un estilo altamente poético, las aventuras de Caperucita, que en líneas generales evoca la trama del cuento de Perrault y de los Grimm —su salida de casa, la advertencia de la madre, el encuentro con el lobo en el bosque—, pero la narración se centra más en los aspectos psicológicos de la evolución personal de la protagonista y el relato se convierte en la metáfora de la trayectoria vital femenina y del proceso de su maduración sexual. Las versiones de Perrault y de los Grimm difieren de la tradición oral en la que se basan en cuanto a que insisten más resueltamente en el carácter didáctico de la historia y la purifican de la expresión libre de la sexualidad. El cuento de Perrault acaba trágicamente, con lo que se resalta la “advertencia” para las niñas desobedientes, mientras que el cuento de los Grimm introduce el personaje de un cazador que la salva. En la mayoría de las versiones orales la niña se salvaba de un hombre lobo gracias a su ingenio, y la historia tenía un carácter más leve y cómico. Además, en algunas, la niña bebía la sangre y la comida de su propia abuela, con lo que se introducía una línea matriarcal de la enseñanza de las mujeres.

Zipes ha destacado también cómo el hombre lobo y la bruja eran vistos, a finales de la Edad Media, como socios del diablo, personajes muy peligrosos para el orden cultural establecido. En la época de Perrault la mujer era vista como un ser frágil y propenso a caer en las tentaciones sexuales, y el lobo todavía representaba la concupiscencia. Los cuentos de hadas moralizaban sobre la naturaleza corruptible de la mujer, que tenía que ser salvada de las tentaciones carnales o incluso castigada con la muerte por su transgresión.

El relato de Valenzuela reivindica la exploración libre de la sexualidad por parte de la mujer. La mujer y el lobo, estigmatizados dentro de la cultura patriarcal como seres altamente sexuales y demoníacos, que desestabilizan el orden, son reapropiados por la autora como símbolos de lo oculto y lo marginado de la cultura. La mayoría de la trama

ocurre en el bosque, otro lugar que simboliza lo inconsciente y la rebeldía salvaje, anticultural y liberadora. No es de sorprender, entonces, que la protagonista, la abuela y el lobo se transformen y lleguen a formar un sujeto colectivo. El lobo, como símbolo de la marginación cultural de la sexualidad, mediatiza la unión de las mujeres. La abuela, vista en la interpretación psicoanalítica de Bruno Bettelheim, como la influencia mala de una sexualidad inapropiada, se convierte, en la reinterpretación de Valenzuela, en un símbolo positivo asociado también con la escritura. La voz de la madre representa la voz patriarcal internalizada que la protagonista llega a problematizar para entenderla mejor. La sexualidad de la mujer se desarrolla a través del rechazo progresivo del mandato original de la madre, la exploración libre del bosque, la familiarización con el lobo y la experimentación sexual con varios hombres, designados como frutas sabrosas en el texto. El relato celebra la transgresión y la libertad sexual de la mujer moderna.

El relato “La llave” retoma la historia de Barba Azul, un cuento de Perrault que advierte contra los males de la curiosidad femenina, e incluso lamenta la confusión de papeles de los sexos en el matrimonio. La moraleja de Perrault resulta algo chocante si se tiene en cuenta que el protagonista es un asesino y que la heroína descubre su crimen gracias a la desobediencia. Sin embargo, la tradición interpretativa y las versiones posteriores del cuento se han centrado en el supuesto crimen de la mujer. Incluso en el cuento mismo la protagonista parece una mujer ejemplar dentro del contexto ideológico de los cuentos de hadas —bella y afligida, se salva de su marido monstruoso con ayuda de sus hermanos—. Por todo ello, Valenzuela no necesita cambiar la trama —únicamente niega que a la mujer la salvaron los hermanos— y se rebela, más bien, contra las interpretaciones del cuento.

La nueva heroína, que toma la voz para narrar e interpretar su propia historia —en seminarios para mujeres ya en la Argentina contemporánea— es un modelo para la mujer liberada, que se atreve a acceder a los “cuartos oscuros” de la sociedad a pesar del miedo y de los posibles estigmas que la transgresión acarrea. La protagonista señala que son hombres los que le han otorgado connotaciones negativas a los actos de valor de las mujeres y considera que con su acto de curiosidad y transgresión ella ha salvado a todas. En su lectura, el cuento de Barba Azul se convierte en la alegoría sobre la brutalidad de la sociedad patriarcal y, más en concreto, del régimen militar de la última dictadura argentina. Las nuevas mujeres que se corresponden con el modelo del cuento son las Madres de la Plaza de Mayo, que han sido estigmatizadas como “locas”. La autora propone como actitud

específicamente femenina la lucha contra el olvido, de acuerdo con sus planteamientos teóricos sobre la escritura femenina políticamente comprometida. Este relato, a diferencia de sus otras reescrituras de cuentos de hadas, no indaga en lo abyecto o en la sexualidad femenina, sino que interpreta el cuarto cerrado como símbolo del horror de la violencia sobre las mujeres. En este sentido, “La llave” parece ser el eslabón que relaciona las reescrituras que desenmascaran la violencia discursiva con los relatos que tratan el tema de los horrores de la tortura y de los abusos sexuales durante la última dictadura militar argentina.

El otro grupo de relatos que hemos analizado trata explícitamente los temas de la dictadura argentina, y, más específicamente, la situación de la mujer bajo el régimen dictatorial. Nos ha interesado ver cómo las circunstancias históricas afectan a la construcción del sujeto femenino y, más allá de la violencia pura de la tortura, indagar en las maneras con las que el régimen quiere establecer, violentamente, una identidad ejemplar de la mujer y castigarla por sus transgresiones. Diane Taylor analiza los actos del Estado autoritario a partir de los presupuestos posestructuralistas sobre la formación del sujeto a través de las prácticas culturales. La retórica oficial, junto con la práctica de la tortura, no separaban tan solo a los “subversivos” políticos de los que conformaban el ser nacional auténtico, sino también a lo “femenino” de lo “masculino”. En esta oposición binaria, lo femenino connotaba la pasividad, la debilidad y la obediencia, y los abusos sexuales de las mujeres tenían como objetivo corregir las transgresiones de las normas sociales correspondientes a su sexo. El régimen militar también era exageradamente patriarcal. Este tipo de planteamiento permite analizar también las maneras más sutiles con las que el Estado ejerce su poder sobre los individuos, especialmente sobre las mujeres subversivas, quienes se encontraban en una situación de represión más compleja.

Es interesante también que el Estado argentino utilizara una retórica que aludiera a la enfermedad de la sociedad argentina y se presentara a sí mismo como médico o cirujano. En este contexto, “el escribir con el cuerpo” obtiene un nuevo significado como metáfora directamente contrapuesta a las metáforas oficiales sobre el cuerpo enfermo. Si por un lado el Estado reducía a los enemigos políticos a meros cuerpos pasivos, penetrados, dolientes y mudos, la escritura de Valenzuela les devuelve la voz y la subjetividad. En cierto sentido, tal como en las reescrituras de cuentos de hadas, se trata de subvertir la voz canónica, la de los relatos oficiales militares, de la retórica dominante.

“Cambio de armas” es un relato que se ambienta en la esfera de lo doméstico. La historia se centra en una mujer que padece amnesia y no sale de un piso donde la visita regularmente un hombre para tener relaciones sexuales con ella. Aunque no trata el tema de la tortura en los campos de detención, es una situación análoga, puesto que el hombre que controla a la mujer es un militar al que ella había tratado de matar. Sus formas de tortura son más complejas y menos brutales físicamente, e incluyen la restricción de movimientos de la mujer, los insultos constantes, la aniquilación y la falsificación de su memoria, y, ante todo, las relaciones sexuales, que a veces incluyen el voyerismo por parte de los guardias del hombre. Lo que él hace es crear un estado de dependencia total de la mujer.

Las relaciones sexuales que mantiene con ella no incluyen la violencia física, pero sí podrían interpretarse como una violación, puesto que se trata de una mujer drogada, engañada —el hombre ha falsificado su pasado y se presenta como el esposo— y sin memoria, es decir incapaz de consentir libremente el sexo. La protagonista no se identifica ni con el lenguaje ni con su propio cuerpo, el cual le parece extraño, y, por lo tanto, no tiene ningún arma para comprender su propia situación y su estatus de víctima. El relato representa un proceso lento y penoso de reconquista de las armas simbólicas, de la sexualidad propia y de la subjetividad, que la llevarán a oponerse, otra vez, al hombre. Su primera formulación de la resistencia ocurre en el momento del orgasmo, cuando supuestamente se reapropia del propio placer.

En cuanto que postula la posibilidad de la autonomía del placer en el contexto de la tortura y la violación —a pesar de que la protagonista no las reconozca en el momento como tales— el relato ofrece una visión problemática de la sexualidad femenina, puesto que erotiza, aunque eso no sea la intención de la autora, una situación de dominación y humillación sexuales. La sexualidad de la protagonista no puede estar exenta de las relaciones de poder; sin embargo, parece que el relato implica lo contrario.

El relato refleja otras postulaciones teóricas de Valenzuela, con sus contradicciones internas. Por ejemplo, la autora celebra en sus ensayos la inmersión en lo abyecto, pero lo abyecto se crea a través de un orden simbólico denunciado por el feminismo como falocéntrico a través de una represión primaria, o, en el caso de “Cambio de las armas”, a través de la represión militar y patriarcal en un sujeto femenino ya formado. Si se postula que la especificidad femenina —su abyección, su superación de los límites de la cultura a

través de la regresión psíquica— tiene origen en la violencia patriarcal, ¿no se celebra así, en algún grado, la victimización histórica de la mujer?

En el caso concreto del relato, parece que la protagonista, gracias a su estatus de víctima, vive en cierto modo una situación privilegiada, puesto que puede sacar fuerzas de su propia expulsión de la cultura e inmersión violenta en lo abyecto. Esta visión algo romántica acarrea el peligro de falsear el horror de su situación o de la dictadura en general. La situación de Laura, sin embargo, es más compleja, puesto que ella no solo recupera su sexualidad, sino también la identidad de su cuerpo ya marcado por la tortura, y su subjetividad sociohistórica concreta, por lo que nos parece erróneo analizar el relato solo en términos de la reconquista de un lenguaje mítico femenino.

Por otro lado, en “Simetrías” se representa a las mujeres torturadas en un centro de detención, con plena conciencia de su situación y una voluntad de resistencia mucho más resoluta. Las mujeres hablan con una voz anónima y colectiva y reinterpretan el relato canónico de sus torturadores. El relato describe varias técnicas de control y dominación de las mujeres que acompañan a la violencia y a las violaciones. Los militares quieren controlar la palabra, la mirada e incluso la presentación “femenina” de las mujeres.

El relato postula una relación directa entre el poder de la palabra, la bala y el falo; es decir, denuncia el régimen militar como un sistema falocéntrico. Las mujeres están excluidas de un orden definido por la “ley del padre” lacaniana, y están subyugadas a través del control de sus voces —convertidas en gritos de dolor—, como también a través de la penetración que sirve para humillarlas y marcarlas como una posesión de los torturadores. Por ello, es especialmente importante que tomen la palabra y traten de reinterpretar y subvertir el discurso de sus torturadores.

Los torturadores también cubren la cabeza de las víctimas durante la tortura y se deleitan en el hecho de que las mujeres no pueden responder a su mirada. El control de la mirada de la mujer y la predominación del punto de vista masculino en varias esferas culturales ya fueron señalados por la crítica feminista. Así, Laura Mulvey ha introducido el concepto de *male gaze* en los estudios de cine y ha hablado sobre el voyerismo sádico que se corresponde con el comportamiento de los torturadores del relato. Por otro lado, las feministas inspiradas por la teoría de “panoptismo” de Foucault y por sus pensamientos sobre las técnicas disciplinarias de la sociedad moderna han indicado que la sociedad entrena a las mujeres para mirar con más respeto y menos autonomía. Aunque las teorías de Foucault sobre las complejas maneras con las cuales el Estado establece el control y

distribuye el castigo no pueden ser aplicables a la brutalidad de la tortura, podemos ver en el relato de Valenzuela, y en los estudio de Diane Taylor, cómo la tortura va acompañada de algunas técnicas disciplinarias de la sociedad patriarcal en general.

Los torturadores del relato también cultivan una práctica curiosa, perversa y sádica, que revela más claramente el carácter patriarcal del Estado militar. Ellos llevan a las mujeres torturadas al restaurante, vestidas de lujo, donde cumplen con su papel tradicional femenino. Esta práctica relaciona directamente la “feminidad” con la violencia, puesto que las mujeres torturadas llevan vestidos diseñados para que sean incómodos y para que revelen sus cicatrices, mientras que de ellas no se espera que hablen, a menos que quieran delatar a sus cómplices políticos. Este juego sádico tiene un obvio paralelo en la cosificación sexual de la mujer moderna, que le otorga un estatus inferior respecto al hombre y en última instancia, la deshumaniza.

Los procesos de deshumanización de las mujeres del centro de detención son el tema principal de este relato. La historia sobre el militar “enamorado” de su víctima violada y torturada muestra que, de hecho, son los militares los que se deshumanizan, pues ya no pueden plantear la relación amorosa en términos que no impliquen el control y la posesión de la mujer. La voz colectiva de las mujeres también indica que los torturadores no son humanos, e incluso se les tacha de demoníacos. La historia de la mujer obsesionada con un mono del zoológico se inserta en las indagaciones entre lo humano y lo animal, especialmente a través de la comparación de la situación de la amante torturada con la del mono enjaulado, que revela su estatus inferior y su mayor degradación.

En fin, el relato resalta que los militares niegan la humanidad y la subjetividad a sus víctimas a la vez que reproducen normas culturales patriarcales; las “feminizan” y deshumanizan a la vez. De este modo, “Simetrías” viene a ser una fuerte denuncia política de la condición de la mujer en el sistema represivo militar y patriarcal.

En “Cuarta versión”, la protagonista Bella no está torturada, sino que participa activamente en la lucha contra el régimen. Su nombre alude a la Bella Durmiente de los cuentos de hadas y el relato se puede interpretar también como una reescritura más de este género literario. Como la historia sobre una mujer pasiva y desinteresada en la política que despierta a la realidad de los horrores de la dictadura y empieza a ayudar a la gente para acabar asesinada en vez de casada con su príncipe embajador, el relato subvierte varios puntos clave de un arquetipo cultural y literario. A nivel más general, el texto problematiza

las construcciones culturales de la feminidad. La protagonista es actriz, y su vida, en gran parte, consiste en realizar el papel de mujer atractiva.

El relato tiene una compleja estructura narrativa, ya anunciada por el título que indica varias intervenciones autoriales en el texto del diario de la protagonista. Mientras el texto de Bella se centra más que nada en su aventura amorosa, la narradora-editora prefiere leerlo como un texto político malogrado. El problema de la interpretación del texto de Bella tiene que ver con los géneros literarios como horizontes ideológicos, tal como los entiende Bajtín. La mera selección del género ya significa asumir una voz definida socialmente, un sociolecto, que en el caso de las mujeres tiene que ver con los límites expresivos que les impone la cultura patriarcal. Así es que la narrativa sentimental se ve como un género literario más apropiado para la mujer, mientras que la literatura política es más adecuada para los hombres, puesto que lo político es visto tradicionalmente como su campo de interés natural. Por ello, muchos críticos se han centrado en lo no dicho de la historia de Bella y leen el texto amoroso como una máscara que oculta el interés principal de la protagonista. Sin embargo, a nosotros nos parece que su diario revela los aspectos personales de la superación de la pasividad y de la dependencia e incluso del amor, en un proceso de toma de conciencia social y política. Como tal, nos parece simplista descartarlo como una historia que enmascara la narración de los hechos políticos.

En cuanto a la identidad femenina de la protagonista, el relato describe el proceso de “des-conocerse”, es decir de deconstrucción de los actos performativos y discursivos que la construyen como un sujeto social ya desde el nombre. Judith Butler ha afirmado que el género sexual es tan solo una ficción instituida performativamente que no existe fuera de su propia expresión y Teresa de Lauretis ha hablado sobre las “tecnologías” sociales que producen el género. “Cuarta versión” presenta la feminidad de acuerdo con estas teorías, como una construcción normativa social con la que la protagonista no se identifica. A las ficciones y sueños de una vida de mujer sumisa que no desafía al Estado autoritario, la protagonista opone su escritura con el cuerpo, que relaciona con los actos de rebeldía contra la dictadura que podrían ponerla en el peligro de la tortura. A diferencia de Laura de “Cambio de armas”, la protagonista no busca liberarse a través de su propia sexualidad, sino más bien, a través del activismo político y de la solidaridad con los perseguidos por el régimen. “Escribir con el cuerpo” se presenta claramente como una lucha valiente y nada mística contra la represión.

Los dos grupos de relatos de Valenzuela subvierten los discursos falocéntricos y problematizan sus construcciones del sujeto femenino. Los cuentos de hadas representan a la mujer como obediente, humilde, pasiva, frágil y bella, y codifican estas características como naturales y virtuosas. Cuando las protagonistas transgreden alguna de estas reglas son castigadas o vienen a representar un modelo negativo que debería servir como advertencia para otras mujeres. Valenzuela subvierte estas ideas e introduce heroínas desobedientes, o cuando ya lo son en la versión tradicional, como en el caso de Caperucita, de la mujer de Barba Azul, o de la hermana descortés, lo celebra como si fueran modelos de una nueva mujer liberada. Lo más importante acaso es que les da la palabra para que hablen de su propia experiencia. En los tres relatos sobre la mujer y la dictadura, las protagonistas también toman la palabra para rebelarse contra “el relato maestro” de la dictadura. Rechazan no tan solo las brutalidades y abusos a los que están sometidas, sino también los discursos y las prácticas que las quieren definir como sumisas y pasivas o meros objetos sexuales.

El relato maestro del régimen militar conserva las características del lenguaje falocéntrico y comparte muchas características con el discurso sobre la feminidad de los cuentos de hadas. En este sentido, todos los relatos analizados de Valenzuela son una reescritura feminista y subversiva de los textos falocéntricos y representan una rebeldía contra las constricciones de una feminidad impuesta violentamente. “Escribir con el cuerpo” es una tarea deconstructiva, subversiva y política. Aunque Valenzuela celebra la sexualidad libre femenina —a veces de manera problemática—, ella no propone una nueva identidad femenina normativa. Las protagonistas liberadas de sus relatos introducen la duda, superan los maniqueísmos morales, desestabilizan las relaciones de poder y los sistemas representacionales dominantes y rechazan conformarse con las identidades impuestas. Se narran a sí mismas.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE LA AUTORA

- VALENZUELA, Luisa (1972): *El Gato eficaz*, México: Joaquín Mortiz.
- (1980): *Libro que no muerde*, México: Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1983): *Cola de lagartija*, Buenos Aires: Bruguera.
- (1990a): *Novela negra con argentinos*, Barcelona: Plaza & Janés.
- (1990b): *Realidad nacional desde la cama*, Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- (1991): “Escribir” <http://www.luisavalenzuela.com/la_autora4/escribir.htm> [Consulta: 10 de junio de 2010].
- (1999): *Cuentos completos y uno más*, prólogo de Gustavo Sainz, México: Alfaguara.
- (2002): *Peligrosas palabras: Reflexiones de una escritora*, México D.F: Océano.
- (2003): *Escritura y secreto*, 2ª edición, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España. Primera edición: México, D.F.: Ariel, 2002.
- (2004): *BREVS. microrrelatos completos hasta hoy*, Córdoba: Alción Editora.
- (2007): *Hay que sonreír*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Primera edición: Buenos Aires: Editorial Américalee, 1966.
- (2007): *La travesía*, Barcelona: Belacqva. Primera edición: Buenos Aires: Norma, 2001.
- (2008): *Tres por cinco*, Madrid: Páginas de Espuma.
- (2008a): *Generosos inconvenientes: antología de cuentos*, edición de Francisca Noguerol Jiménez, Palencia: Menoscuarto.
- (2008b): *Juego de villanos*, Barcelona: Thule.
- (2009a): *ABC de las microfábulas*, Madrid: Del Centro Editores.
- (2009b): *Como en la guerra*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina. Primera edición: Buenos Aires: Sudamericana, 1977.
- (2010a): *El mañana*, Buenos Aires: Seix Barral.

- (2010b): “Por escrito. La aventura en 20 libros”, en DÍAZ, Gwendolyn et al (eds.), *Texto, contexto y postexto: Aproximaciones a la obra de Luisa Valenzuela*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- (2011): *Cuidado con el tigre*, Buenos Aires: Seix Barral.
- (2012): *La máscara sarda: el profundo secreto de Perón*; Buenos Aires: Seix Barral.

ENTREVISTAS CON LA AUTORA

- BELTRÁN, ROSA (1999): “Entrevista con Luisa Valenzuela”, *La Jornada Semanal* el 31 de enero de 1999. <<http://bluehawk.monmouth.edu/~pgacarti/V-entrevista-Valenzuela.htm>> [Consulta: 3 de setiembre de 2012].
- BERGERO, Adriana J. et al (1993): “Memoria y escritura, ‘armas contra el olvido’: Una entrevista con Luisa Valenzuela”, *Mester* 22,1: 89-102.
- BERLANGA, Ángel (2010): “Las palabras secretas”, *Página/12*, domingo, 8 de agosto de 2010. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3937-2010-08-08.html>> [Consulta: 25 de agosto de 2012].
- BILBIJA, Ksenija, LEE, Sarah (2001): “Luisa Valenzuela, The Art of Fiction”, *The Paris Review* <<http://www.theparisreview.org/interviews/449/the-art-of-fiction-no-170-luisa-valenzuela>> [Consulta: 10 de agosto de 2012].
- BURGOS, Fernando y FENWICK, M.J. (2001): “Literatura y represión: perspectivas de Luisa Valenzuela”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 5: 203-222 <<http://www.jstor.org/stable/20641559>> [Consulta: 12 de mayo de 2012].
- DÍAZ, Gwendolyn (1996): “Entrevista a Luisa Valenzuela”, en DÍAZ, Gwendolyn y LAGOS-POPE, María Inés, *La palabra en vilo*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 27-52.
- FRIERA, Silvina (2012): “Luisa Valenzuela y la máscara sarda, su nueva novela: ‘Me gusta caminar sobre el fuego del peronismo’”, *Página/12*, 3 de setiembre de 2012. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-26324-2012-09-03.html>> [Consulta: 15 de setiembre de 2012].
- FRIERA; Silvina (2010): “La palabra prohibida”, *La Ventana. Portal Informativo de la Casa de las Americas*. <<http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=print&sid=5622>> [Consulta: 25 de agosto de 2012].

- GRAÑA, María Cecilia (2003): “Tomar una palabra por la cola’: entrevista a Luisa Valenzuela”, *Quimera*, 234: 52-58.
- MAGNARELLI, Sharon (1988): “Censorship and the Female Writer — An Interview/Dialogue with Luisa Valenzuela”, en MAGNARELLI, Sharon, *Reflections/refractions: reading Luisa Valenzuela*, New York: Peter Lang, 203-219.
- MULL, Dorothy (1986): “An afternoon with Luisa Valenzuela”, *Hispania*, 69: 350-352.
- ORDOÑEZ, Monserrat (1985): “Máscara de espejos, un juego especular: Entrevista-asociaciones con la escritora argentina Luisa Valenzuela”, *Revista Iberoamericana*, 51: 132-133.
- PICON GARFIELD, Evelyn (1986): “Interview with Luisa Valenzuela”, *Review of Contemporary Fiction*, 6, 3: 25-30.
- QUINTÁ, Javier (2012): “Escribo contra aquellos que creen tener todas las respuestas’: Entrevista a Luisa Valenzuela”, *Deodoro, gaceta de crítica y literatura*, 3, 23: 10-11. <<http://www.unc.edu.ar/institucional/perfil/editorial/deodoro/2012/numero23>> [Consulta: 15 de setiembre de 2012].
- VAZQUEZ, Cristian (2008): “Una entrevista con Luisa Valenzuela”, *Teína*, 19, La erótica del poder, <<http://www.revistateina.org/teina19/lit7.htm>> [Consulta: 10 de junio de 2012].
- YABLONSKY, Linda (1991): “Luisa Valenzuela”, *Bomb*, 35. <<http://bombsite.com/issues/35/articles/1427>> [Consulta: 18 de julio de 2012].

OBRAS CONSULTADAS

- AARNE, Antti (1961): *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, traducción de Stith Thompson, Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- AINSA, Fernando (1995): “Journey to Luisa Valenzuela’s Land of Fear”, *World Literature Today*, 69, 4: 683-690.
- ALCOFF, Linda (1989): “Cultural Feminism versus Post-Structuralism: The Identity Crisis in Feminist”, *Signs*, 13, 3: 405-436. <<http://www.jstor.org/stable/3174166>> [Consulta: 6 de mayo de 2012].
- ALLEN, Amy (2005): “Feminist perspectives on power”, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <<http://stanford.library.usyd.edu.au/archives/sum2006/entries/feminist-power/>> [Consulta: 2 de febrero de 2012].

- ANDERSEN, Hans Christian (1994): *Cuentos*, traducción de Alberto Adell, Madrid: Alianza.
- ARAUJO, Helena (1986): Valenzuela's 'Other Weapons', *Review of Contemporary Fiction*, 6, 3: 78-81.
- (1989): *La Scherezada Criolla: Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- ARETA, Jose María (2007): "La máscara del lenguaje en Cuentos de Hades de Luisa Valenzuela". <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/mascara.html>> [Consulta: 15 de enero de 2011].
- BACCHILEGA, Christina (1997): *Postmodern fairy tales: Gender and narrative strategies*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- BAJTÍN, Mijail (1991): *Teoría y estética de la novela: Trabajos de investigación*, traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid: Taurus. Original: *Voprosi literaturi i estetiki*, Moskva: Judozhestvennaia Literatura, 1975.
- (1998): *Estética de la creación verbal*, 8ª edición, traducción de Tatiana Bubnova, México: Siglo XXI. Primera edición en español: 1982. Original: *Ėstetika slovesnogo tvorcestva*, Moskva: Iskusstvo, 1979.
- BARTKY, Sandra Lee (1993): "Foucault, Femininity and The Modernization of Patriarchal Power", en DIAMOND, Irene y QUILBY, Lee (eds.), *Feminism & Foucault: reflections on resistance*, Boston: Northeastern University Press: 93-111.
- BEER, Gillian (1989): "Representing Women: Re-presenting the Past", en BELSEY, Catherine y MOORE, Jane, *The feminist reader: Essays in gender and the politics of literary criticism*, London: Macmillan Education: 63-80.
- BELSEY, Catherine (2002): *Poststructuralism: A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press.
- BENEDICT, Barbara M. (2001): *Curiosity: A Cultural History of Early Modern Inquiry*, Chicago: University of Chicago Press.
- BERG, Maggie (1991): "Luce Irigaray's 'Contradictions': Poststructuralism and Feminism" *Signs*, 17, 1: 50-70. <<http://www.jstor.org/stable/3174445>> [Consulta: 25 de abril de 2012].
- BETTELHEIM, Bruno (2010): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, traducción de Silvia Furió, Barcelona: Crítica. Original: *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, New York: Knopf/Random House, 1976.
- BILBIJA, Ksenija (2003): *Yo soy trampa: Ensayos sobre la obra de Luisa Valenzuela*, Buenos Aires: Feminaria.

<<http://www.feminaria.com.ar/colecciones/literaturaycritica/007/007.pdf>>
[Consulta: 10 de enero de 2012].

- BIRKHÄUSER-OERI, Sibylle (2010): *La llave de oro: Madres y madrastras en los cuentos infantiles*, traducción de Ruth Zauner, Madrid: Turner. Original: *Die Mutter im Märchen: Deutung der Problematik des Mütterlichen und des Mutterkomplexes am Beispiel bekannter Märchen*, Küssnacht ZH: Verlag Stiftung für Jung'sche Psychologie, 1976.
- BOLAND, Roy, C. (1994-1995): "Luisa Valenzuela and Simetrías: Tales of a subversive mother goose", *Antípodas*, 6-7: 229-237.
- BOLING, Becky (1993): "Cuarta versión': implicit subjects/complicit readings", *Hispanic Journal*, 14, 2: 105-115.
- BOLTE, Rike (2010): "Umbilicales: Punto cero para una contra-historia *Doppelgänger*, palabras excéntricas y otros síntomas postraumáticos y posttextuales en la obra de Luisa Valenzuela", en DÍAZ, Gwendolyn et al (eds.), *Texto, contexto y postexto: Aproximaciones a la obra de Luisa Valenzuela*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 97-126.
- BOOTH, Wayne (1982): "Freedom of Interpretation: Bakhtin and the Challenge of Feminist Criticism", *Critical Inquiry*, 9, 1: 45-76.
<<http://www.jstor.org/stable/1343273>> [Consulta: 5 de marzo de 2012].
- BORDO, Susan (2003): "The Body and the Reproduction of Femininity", en KIMMEL, Michael S. (ed.), *The Gendered Society Reader*. Oxford: Oxford University Press: 309-326.
- BORRAS CASTANYER, Laura (2000): "Introducción a la crítica literaria feminista", en CARABÍ, Àngels y SEGARRA, Marta (eds.), *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona: Icaria: 13-29.
- BRIZUELA, Leopoldo (2002a): "Las voces bárbaras: apuntes para el estudio de los 'Cuentos de Hades' de Luisa Valenzuela", *Luisa Valenzuela sin máscara*, Buenos Aires: 124-133.
- (2002b): "Las dos travesías de Luisa Valenzuela", en VALENZUELA, Luisa, *Escritura y secreto*, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España: 123-145.
- BUNSTER-BURROTO, Ximena (1986): "Surviving beyond Fear: Women and Torture in Latin America", en NASH, June y SAFA, Helene (eds.), *Women and Change in Latin America*, Massachusetts: Bergin & Garvey Publishers: 297-325.
- BURKE, Carolyn (1981): "Irigaray through the Looking Glass", *Feminist Studies*, 7, 2: 288-306. <<http://www.jstor.org/stable/3177525>> [Consulta: 25 de abril de 2012].

- BUTLER, Judith (1992): “Contingent Foundations: Feminism and the Question of ‘Postmodernism’”, en BUTLER, Judith and SCOTT, Joan W. (eds.), *Feminists Theorize the Political*, New York/London: Routledge: 3-21.
- BUTLER, Judith (1996): “Sexual Inversions”, en HECKMAN, Susan (ed.), *Feminist interpretations of Michel Foucault*, University Park: Pennsylvania State University Press: 59-75.
- BUTLER, Judith (2001): *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*, traducción de Mónica Mansour y Laura Manríquez, México/Barcelona/Buenos Aires: Paidós. Original: *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*, New York: Routledge, 1990.
- CAIMARI, Lila (2005): “Usos de Foucault en la investigación histórica” <<http://www.udes.edu.ar/files/ESCEDU/DT/DT18-CAIMARI.PDF>> [Consulta: 20 de mayo de 2012].
- CALEFATO, Patrizia (1990): “Génesis del sentido y horizonte de lo femenino”, en COLAIZZI, Julia (ed.), *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid: Cátedra: 109-125.
- CALLEJO, Alfonso (1985): “Literatura e irregularidad en *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela”, *Revista Iberoamericana*, 51, 132-133: 575-80.
- CALLINICOS, Alex (2002): “¿Postmodernidad, post-estructuralismo, postmarxismo?” traducción de Inmaculada Álvarez Puente, en: PICÓ, Josep, *Modernidad y postmodernidad*, Madrid: Alianza Editorial: 263-292.
- CANAVESE, Mariana (2012): “El espacio público entre la asfixia y la resistencia: usos de Foucault durante la dictadura argentina”, *Polis*, 11, 31. <<http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=30523346005>> [Consulta: 1 de junio de 2012].
- CARBONELL, Neus (2000): “Feminismo y posestructuralismo”, en CARABÍ, Àngels y SEGARRA, Marta (eds.), *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona: Icaria: 31-42.
- CIXOUS, Hélène (1995): *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*, prólogo y traducción de Ana María Moix, Barcelona: Anthropos. Original: *L’heure de Clarice Lispector*, Paris: des femmes, 1989. *La jeune née*, Paris: des femmes, 1992.
- COLLETTE, Mariana (2007): “La Llave de Luisa Valenzuela”, en GUARDIA, Sara Beatriz, *Mujeres que escriben en América Latina*, Centro de Estudios de La Mujer en América Latina: 257-263.
- (2010): “La metáfora de la bruja-escritora en ‘La densidad de las palabras’ de Luisa Valenzuela, en DÍAZ, Gwendolyn et al (eds.), *Texto, contexto y postexto: Aproximaciones a la obra de Luisa Valenzuela*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 205-214.

- CONADEP (1984): *Nunca más: Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Buenos Aires: Eudeba.
- CORDONES-COOK, Juanamaría (1990): “*El gato eficaz: discurso lúdico-erótico*”, *La Palabra y el Hombre*, 76: 239-245.
<<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/1888/1/199076P239.pdf>> [Consulta: 17 de julio de 2012].
- (2001): “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja’, modelo cultural femenino de separación e identificación”, *Hispanófila*, 132: 87-102.
- (2002): “*Cambio de armas: hacia el umbral del secreto*”, en DÍAZ, Gwendolyn (ed.): *Luisa Valenzuela sin máscara*, Buenos Aires: Feminaria: 57-69.
- COURAU, Thérèse (2010): “La ‘escena de enunciación’ en la obra de Luisa Valenzuela: relaciones polémicas con los discursos de una identidad enunciativa antiautoritaria”, en DÍAZ, Gwendolyn et al (eds.), *Texto, contexto y posttexto: Aproximaciones a la obra de Luisa Valenzuela*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 345-364.
- CRAIG, Linda (2005): *Juan Carlos Onetti, Manuela Puig and Luisa Valenzuela: marginality and gender*, Woodbridge, Suffolk/Rochester, Nueva York: Tamesis.
- CULLER, Jonathan (1982): *Sobre la deconstrucción*, Madrid: Cátedra, 1982.
- DELARUE, Paul (1989): “The story of grandmother”, en DUNDES, Alan (ed.), *Little Red Riding Hood: A Casebook*, traducción de Austin Fife, Madison: University of Wisconsin Press: 13-20. Primera edición: *The Borzoi Book of French Folk Tales*, New York: Alfred A. Knopf, 1956.
- DI STEFANO, Christine (1990): “Dilemmas of Difference: Feminism, Modernity, and Postmodernism”, en: NICHOLSON, Linda J. (eds.) *Feminism/postmodernism*, New York: Routledge: 63-82.
- DÍAZ, Gwendolyn (2001): “El cuerpo como texto político en el cuento de Luisa Valenzuela”, *Letras femeninas*, 27, 1: 164-176.
- DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam (1993): “La palabra no olvida de dónde vino. Para una poética dialógica de la diferencia”, en DÍAZ-DIOCARETZ, ZAVALA Iris M. (eds.), *Breve historia de la literatura española (en lengua castellana). Tomo I Teoría feminista: discursos y diferencia. Enfoques feministas de la literatura española*, Barcelona/San Juan: Anthropos/ Editorial de la Universidad de Puerto Rico: 77-124.
- DÖLZ-BLACKBURN, Inés (1992): “El tratamiento del temor en *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela”, *Letras femeninas*, 27, 1: 24-30.
- DUHALDE, Eduardo Luis (1988): *El Estado terrorista argentino*, Barcelona: Argos Vergara.

- DWORKIN, Andrea (1974): *Woman hating*, New York: Plume.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Carolina (1997): *Las re/escrituras contemporáneas de Cenicienta*, Oviedo: Universidad de Oviedo.
- (1998): *La Bella Durmiente a través de la historia*, Oviedo: Universidad de Oviedo.
- FITTS, Alexandra (2000): “Luisa Valenzuela: the sexual politics of language and the language of sexual politics”, *Crítica hispánica*, vol. 22, 2: 179-193.
- FLETCHER, Lea (1996): “Un silencio a gritos: tortura, violación y literatura en la Argentina”, *Feminaria literaria*, 9, 18-19: 49-53.
- FOSTER, Hal (2002): “Polémicas (post)modernas”, traducción de Francisca Pérez Carreño, en PICÓ, Josep, *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial: 249-262.
- FOUCUALT, Michel (1982): “The Subject and Power, Critical Inquiry”, traducción parcial de Leslie Sawyer, *Critical Inquiry*, 8, 4: 777-795. <<http://www.jstor.org/stable/1343197>> [Consulta: 15 de mayo de 2012].
- (1979): *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, traducido por Aurelio Garzón del Camino, Madrid: Siglo XXI. Original: *Surveiller et punir*, Paris: Gallimard, 1975.
- (1998): *Historia de la sexualidad. 1: La voluntad de saber*, 25ª edición, traducción de Ulises Guñazú, edición de Juan Almela, Madrid/México: Siglo XXI. Primera edición en español: 1977. Original: *Histoire de la Sexualité: La Volonté de Savoir*, Paris: Gallimard, 1976.
- FRANCO, Jean (1986): “Apuntes sobre la crítica feminista hispanoamericana”, *Hispanamérica*, 15, 45: 31-43.
- (1992): “Gender, Death and Resistance: Facing the Ethical Vacuum”, en *Fear at the Edge: State Terror and Resistance in Latin America*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press: 104-118.
- FRASER, Nancy y NICHOLSON, Linda J. (1992): “Crítica social sin filosofía: un encuentro entre el feminismo y el posmodernismo”, en NICHOLSON, Linda J. (ed.), *Feminismo/posmodernismo*, traducción de Mágina Averbach, Buenos Aires: Feminaria, 7-29. Original: *Feminism/Postmodernism*, New York/London: Routledge, 1990. <<http://www.feminaria.com.ar/coleccion/temascontemporaneos/003/003.pdf>> [Consulta: 10 de abril de 2012].
- FUSS, Diana (1989): *Essentially speaking. Feminism, Nature & Difference*, Routledge, New York: London.

- GIBERTI, Eva (1996): “La Resistencia contra la represión”, *Feminaria*, 9, 18-19: 2-14. <<http://www.feminaria.com.ar/revista/revistas/017-018/017-018.pdf>> [Consulta: 10 de marzo de 2012].
- GLANZ, Margo (1996): “Reflexiones sobre *Simetrías*”, en DÍAZ, Gwendolyn y LAGOS-POPE, María Inés, *La palabra en vilo*, Santiago de Chile: Cuarto Propio: 247-252.
- GRIMM, Jacob y Wilhelm (1983): *Cuentos de la infancia y del hogar*, traducción de Ulrike Michael y Hernán Valdés, Barcelona: Bruguera. Original: *Kinder- und Hausmärchen*, 1857.
- GROSZ, Elizabeth (1994): *Volatile bodies: toward a corporeal feminism*, Bloomington: Indiana University.
- HART, Stephen, M. (1995): “Is Women’s Writing in Spanish America Gender-Specific?” *MLN*, 110, 2: 335-352. <<http://www.jstor.org/stable/3251108>> [Consulta: 1 de abril de 2011].
- HIDALGO-NÚÑEZ, Sonia (2007): “Tortura y literatura en el Cono Sur: Los límites de la representación literaria”, *Dissertation Abstracts International*, 69-06.
- HUTCHEON, Linda (1988): *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London/New York: Routledge.
- (2002), *The Politics of Postmodernism*, 2ª edición, London/New York: Routledge.
- HUYSSSEN, Andreas (1984): “Mapping the Postmodern” en: *New German Critique*, 33: 5-52. <<http://www.jstor.org/stable/488352>> [Consulta: 5 de mayo de 2011].
- IRIGARAY, Luce (2007): *Espéculo de la otra mujer*, traducción de Raúl Sánchez Cedillo, Madrid: Akal. Original: *Speculum de l’autre femme*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1977.
- (2009): *Ese sexo que no es uno*, traducción de Raúl Sánchez Cedillo, Madrid: Akal. Original: *Ce sexe qui n’en est pas un*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1974.
- JAMESON, Fredric (2009a): *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*, London/New York: Verso.
- (2009b): *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, London/New York: Verso.
- JELIN, Elizabeth (2002): *Los trabajos de la memoria*, Madrid: Siglo XXI de España.
- JONES, Rosalind, Anne (1981): “Writing the Body: Toward an Understanding of ‘L’Ecriture Feminine””, *Feminist Studies*, 7, 2: 247-263. <<http://www.jstor.org/stable/3177523>> [Consulta: 25 de abril de 2012].

- KAMINSKY, Amy (2010): “Luisa Valenzuela toma la vía lunar”, en DÍAZ, Gwendolyn et al (eds.), *Texto, contexto y postexto: Aproximaciones a la obra de Luisa Valenzuela*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- KEGAN GARDINER, Judith (1981): “On Female Identity and Writing by Women”, *Critical Inquiry*, 8, 2: 347-361. <<http://www.jstor.org/stable/1343167>> [Consulta: 6 de marzo de 2012].
- KOHUT, Karl (2010), “Luchar con la palabra: Luisa Valenzuela, la dictadura y la violencia”, en DÍAZ, Gwendolyn et al (eds.), *Texto, contexto y postexto: Aproximaciones a la obra de Luisa Valenzuela*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 73-97.
- KOLBENSCHLAG, Madonna (1994): *Adiós Bella Durmiente: Crítica de los mitos femeninos*, Barcelona: Kairós. Original: *Kiss Sleeping Beauty Good-bye: Breaking the Spell of Feminine Myths and Models*, Nueva York: Doubleday, 1979.
- KOLODNY, Annette (1980): “Dancing through the Minefield: Some Observations on the theory, practice and politics of a feminist literary criticism”, *Feminist Studies*, 6, 1: 1-25. <<http://www.jstor.org/stable/3177648>> [Consulta: 17 de marzo de 2012].
- KRISTEVA, Julia (2006): *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, 6ª edición, traducción de Nicolás Rosa y Viviana Ackerman, México: Siglo XXI. Primera edición en español: 1988. Original: *Pouvoirs de l'horreur*, Paris: Éditions de Seuil, 1980.
- LACAN, Jacques (1972): *Escritos I*, 2ª edición, traducción de Tomás Segovia, México: Siglo XXI. Primera edición en español: 1971. Original: *Écrits*, Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- (1991): *Escritos II*, 16ª edición, traducción de Tomás Segovia, México: Siglo XXI. Primera edición en español: 1975. Original: *Écrits*, Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- LAGOS-POPE, María Inés (1996): “Sujeto, sexualidad y literatura en ‘Cambio de armas’ y *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela”, en DÍAZ, Gwendolyn y LAGOS-POPE, María Inés, *La palabra en vilo*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 131-162.
- LAGOS-POPE, María Inés (2001): “Sujeto y representación: viaje al mundo del Otro en narraciones de Julio Cortazar, Luisa Valenzuela y Clarice Lispector”, *Letras femeninas*, 27, 1: 68- 80.
- LANDY, Marcia (1988): “Silent Woman: Towards a Feminist Critique”, en DIAMOND, Arlyn y EDWARDS, Lee R. (eds.), *The Authority of Experience. Essays in Feminist Criticism*, Amherst: The University of Massachusetts Press: 16-27.
- LAURETIS, Teresa de (1999): “Construcciones en el análisis o la lectura después de Freud”, en: CARBONELL, Neus y TORRAS Meri (eds.), traducción por Neus Carbonell, *Feminismos literarios*, Madrid: Arco Libros: 177-232.

- (2000): *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, traducción de María Echániz Sans, Madrid: Horas y horas.
- LOVIBOND, Sabina (1992): “Feminismo y postmodernismo”, traducción Sara Sefchovich, en *Debate feminista*, 3, 5: 133-1 Original: *New Left Review*, 178, 1989. <<http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/femini1015.pdf>> [Consulta: 13 de marzo de 2012].
- LYOTARD, Jean-François (2006): *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*, 9ª edición, traducción de Mariano Antolín Rato, Madrid: Cátedra. Primera edición en español: 1984. Original: *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*, Paris: Éditions de Minuit, 1979.
- MAGNARELLI, Sharon (1988): *Reflections/refractions: reading Luisa Valenzuela*, New York: Peter Lang.
- (1994-1995): “Women, Discourse, and Politics in the Works of Luisa Valenzuela”, *Antipodas*, 6-7: 157-171.
- (1995): “Simetrías: Mirror, mirror on the wall”, *World Literature Today*, 69, 4: 717-725.
- (1996): “Cuerpos que escriben (metonímicamente hablando) y la metáfora peligrosa” en DÍAZ, Gwendolyn y LAGOS-POPE, María Inés, *La palabra en vilo*, Santiago de Chile: Cuarto Propio: 53-77.
- (2003): “Espejos/espejismos: cuentos de hadas y el poder de los reflejos en Simetrías”, en VALENZUELA, Luisa, *Escritura y secreto*, Madrid: Fondo de Cultura Económica: 145-164.
- MARTIN, Bidy (1982): “Feminism, Criticism, and Foucault”, *New German Critique*, 27, *Women Writers and Critics*: 3-30. <<http://www.jstor.org/stable/487982>> [Consulta: 4 de mayo de 2012].
- MARTÍNEZ, Nelly Z. (1994): *El silencio que habla: Aproximación a la obra de Luisa Valenzuela*, Buenos Aires: Corregidor.
- (1995): “Dangerous Messianisms: The World According to Valenzuela”, *World Literature Today*, 69, 4: 697-701.
- (2001): “Luisa Valenzuela: lectura descolonizadora del cuento de hadas tradicional”, *Letras femeninas*, 27, 1: 177-200.
- (2002): “Luisa Valenzuela y su heraclitiana desmesura”, en DÍAZ, Gwendolyn (ed.), *Luisa Valenzuela sin máscara*, Buenos Aires: Feminaria: 45-56.
- MARTÍNEZ-FERNÁNDEZ, Adriana (2007): “Sexo y sensibilidad: Recorridos temáticos por la narrativa femenina en *La Amortajada*, *Cambio de Armas* y *La Nave de los*

- locos*”, en GUARDIA, Sara Beatriz, *Mujeres que escriben en América Latina*, Lima: Centro de Estudios de La Mujer en América Latina: 425-432.
- MEDEIROS-LICHEM, María Teresa (2006): *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica*, traducción de María Rosa Muñoz de Schachinger, en colaboración con la autora, Santiago: Editorial Cuarto Propio. Original: *Reading the feminine voice in Latin American women's fiction*, New York: P. Lang, 2002.
- (2010): “Nuevos derroteros del lenguaje: la travesía de la escritura de Luisa Valenzuela”, en DÍAZ, Gwendolyn et al (eds.), *Texto, contexto y postexto: Aproximaciones a la obra de Luisa Valenzuela*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 171-182.
- MESSINGER CYPESS, Sandra (2001): “Luisa Valenzuela’s versions of bedtime/badtime stories”, *Letras femeninas*, 27, 1: 117-128.
- METZGER, Janell Mary (1995): “Oedipal with a Vengeance’: Narrative, Desire, and Violence in Luisa Valenzuela’s ‘Fourth Version’”, *Tulsa Studies in Women’s Literature*, 14, 2: 295-307. <<http://www.jstor.org/stable/463901>> [Consulta: 16 de febrero de 2012].
- MEYERS, Diana (2004): “Feminist perspectives on the Self”, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <<http://stanford.library.usyd.edu.au/archives/sum2006/entries/feminism-self/#Oth>> [Consulta: 10 de febrero de 2012].
- MIRIZIO, Annalisa (2000): “¿Qué quiere una mujer? Feminismo y crítica del deseo”, en CARABÍ, Àngels y SEGARRA, Marta (eds.), *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona: Icaria: 95-119.
- MOI, Toril (1989): “Feminist, Female, Feminine”, en BELSEY, Catherine y MOORE, Jane, *The feminist reader: Essays in Gender and the politics of literary criticism*, London: Macmillan Education: 63-80.
- (2006): *Teoría literaria feminista*, traducción de Amaia Bárcena, Madrid: Cátedra.
- MORELLO-FROSCH, Marta (1995): “The Subversion of Ritual in Luisa Valenzuela's ‘Other Weapons’”, *World Literature Today*, 69, 4: 691-696.
- (1996): “Relecturas del cuerpo en *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela”, en DÍAZ, Gwendolyn y LAGOS-POPE, María Inés, *La palabra en vilo*, Santiago de Chile: Cuarto Propio: 113-130.
- MULVEY, Laura (1988): “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, en PENLEY, Constance, *Feminism and Film Theory*, New York/London: Routledge/British Film Institute, 1957-68. Original: *Screen*, 16, 3, 1975.

- (1996): *Fetishism and Curiosity*, London/Bloomington: British Film Institute/Indiana University Press.
- MUÑOZ, Willy O. (1992): “Cambio de armas’ de Luisa Valenzuela: La aventura de la adquisición de la escritura ginocéntrica”, *Modern Language Studies*, 22, 2: 57-71. <<http://www.jstor.org/stable/3195018>> [Consulta: 17 de setiembre de 2009].
- (1994-1995): “El lenguaje hémblico en ‘Cambio de armas’”, *Antípodas*, 6-7: 183-189.
- (1996), “Luisa Valenzuela y la subversión normativa en los cuentos de hadas: ‘Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja’” en DÍAZ, Gwendolyn y LAGOS-POPE, María Inés, *La palabra en vilo*, Santiago de Chile: Cuarto Propio: 221-247.
- (2001): “Las huellas del diario femenino en ‘Cuarta versión’”, *Letras femeninas*, 27, 1: 49-67.
- NICHOLSON, Linda (1992): “Feminism and Postmodernism”, *boundary 2*, 19, 2: 53-69.
- NOGUEIRA, Fátima (2009): “Deconstrucciones laberínticas: Lispector y Valenzuela”, *Amaltea*, 1: 203-213. <www.ucm.es/info/amaltea/revista/num1/nogueira.pdf> [Consulta: 10 de mayo de 2012].
- (2010): “Desplazamientos de visibilidades u decibilidades en “Simetrías”, en DÍAZ, Gwendolyn et al (eds.), *Texto, contexto y postexto: Aproximaciones a la obra de Luisa Valenzuela*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 311-332.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2011): “La metamorfosis de Caperucita”, en MATTALÍA, Sonia y GIRONA, Nuria, *Aún y más allá: mujeres y discursos*. Caracas, Escultura: 113-122.
- OWENS, Craig (2008): “El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo”, en FOSTER, Hal (ed.), *La posmodernidad*, 7ª edición, traducción de Jordi Fibla, Barcelona: Kairós. Primera edición en español: 1985. Original: *The Anti-aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Washington, Bay Press, 1983.
- PALMER, Richard E. (1977): “Postmodernity and Hermeneutics”, *boundary 2*, 5, 2: 363-394 <<http://www.jstor.org/stable/302200>> [Consulta: 28 de junio de 2010].
- PAMPILLO, Gloria (2002): “La ficción y su máscara, reflexiones en las fronteras: *Palabras peligrosas* de Luisa Valenzuela”, en DÍAZ, Gwendolyn (ed.), *Luisa Valenzuela sin máscara*, Buenos Aires: Feminaria: 96-103.
- PERRAULT, Charles (2001): *Cuentos completos*, traducción y notas de Jöelle Eyheramonno y Emilio Pascual, Madrid: Alianza. Original: *Griselidis, nouvelle. Avec le conte de Peau d’Asne et celui des Souhaitis ridicules*, 1964. *Histoires ou Contes du temps passé*, 1697.
- PIGLIA, Ricardo (2001): *Crítica y ficción*, Barcelona: Anagrama.

- PORTOLES, Asunción Oliva (2009): *La pregunta por el sujeto en la teoría feminista*, Madrid: Complutense.
- POTTHAST, Barbara (2010): *Madres, obreras, amantes... Protagonismo femenino en la historia de América Latina*, traducción de Jorge Luis Acanda, Madrid/Frankfurt am Main/Orlando/México: Iberoamericana/Vervuert/Bonilla Artigas. Original: *Von Müttern und Machos: eine Geschichte der Frauen Lateinamerikas*, Wuppertal: Hammer, 2003
- PROPP, Vladimir (1985): *Morfología del cuento*, 6ª edición, traducción de Lourdes Ortiz, Madrid: Fundamentos. Primera edición en español: 1972. Original: *Morfologija skazky*, 1928. 2ª edición: 1968. Leningrado, Nauka.
- ROJAS-TREMPE, Lady (1993): “Apuntes sobre *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela”, *Letras femeninas*, 19, 1-2: 75-83.
- ROSSI, Rosa (1993): “Introducción. Instrumentos y códigos. La ‘mujer’ y la “diferencia sexual”, en DÍAZ-DIOCARETZ, Miriam y ZAVALA Iris M. (eds.), *Breve historia de la literatura española (en lengua castellana). Tomo I Teoría feminista: discursos y diferencia. Enfoques feministas de la literatura española*. Barcelona/San Juan: Anthropos/ Editorial de la Universidad de Puerto Rico: 133-25.
- RUSSELL, Elizabeth (2000): “La e/vocacion de la f(r)ase maternal: Kristeva, Cixous e Irigaray” en *Poéticas y políticas*, Barcelona: Icaria: 39-52.
- SARUP, Madan (1993): *An introductory guide to post-structuralism and postmodernism*, London: Harvester Wheatsheaf.
- SAVOIA, Stefania (2010): “Simetrías-Simmetrie; percibir un mundo a través de las palabras”, en DÍAZ, Gwendolyn et al (eds.), *Texto, contexto y postexto: Aproximaciones a la obra de Luisa Valenzuela*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 63-73.
- SCARRY, Elaine (1985): *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, New York: Oxford University Press.
- SHAW, Donald (1999): *Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, posmodernismo*, 6ª edición ampliada, Madrid: Cátedra. Primera edición: 1981.
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxine (1994): *The Roots of Power: Animate Form and Gendered Bodies*, Chicago: Open Court.
- SHOWALTER, Elaine (1985): “Feminist Criticism in the Wilderness”, *Critical Inquiry*, 8, 2: 179-205. <<http://www.jstor.org/stable/1343159>> [Consulta: 6 de marzo de 2012].

- SINGER, Linda (1992): "Feminism and Postmodernism" en: BUTLER, Judith y SCOTT W. Joan (eds.), *Feminists theorize the political*, New York/ London: Routledge: 464-475.
- SMITH, Sidonie (1999): "Self, Subject, and Resistance: Marginalities and Twentieth-Century Autobiographical Practice", *Tulsa's Studies in Women Literature*, 9, 1: 11-24.
- SOLEDAD CATOGGIO, Maria (2010): "La última dictadura militar argentina (1976-1983): la ingeniería del terrorismo de Estado".
<http://www.massviolence.org/PdfVersion?id_article=485> [Consulta: 16 de enero de 2012]
- TAYLOR, Diane (1997): *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's 'Dirty War'*, Durham: Duke University Press.
- TATAR, María (2003): *The Hard facts of the Grimm's fairy tales*, 2ª edición ampliada, Princeton: Princeton University Press. Primera edición: 1987.
- TREVIZÁN, Liliana (1993): "Intersecciones: Postmodernidad/feminismo/Latinoamerica", *Revista Chilena de Literatura*, 42: 265-273.
- UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO (2006): *Movimientos sociales, experiencias históricas, tendencias y conflictos*, Rosario: Homo Sapiens.
- VIOLI, Patrizia (1990): "Sujeto lingüístico y sujeto femenino" en: COLAIZZI, Gulia (ed.), *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid: Cátedra: 127-143.
- WEEDON, Chris (1997): *Feminist practice and poststructuralist theory*, Oxford/New York: Blackwell.
- WIESNER, Mary E. (2000): *Women and Gender in Early Modern Europe*, 2ª edición, New York: Cambridge University Press. Primera edición: 1993.
- WITTIG, Monique (1993): "One is Not Born a Woman", en ABELOVE et al (eds.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York and London: Routledge: 103-109. Original: *The Straight Mind*, 1992.
- YEATMAN, Anna (1992): "Una teoría feminista de la diferenciación social" en NICHOLSON, Linda J. (ed.), *Feminismo/posmodernismo*, traducción de Mária Averbach, Buenos Aires: Feminaria, 53-74.
<<http://www.feminaria.com.ar/colecciones/temascontemporaneos/003/003.pdf>> [Consulta: 10 de abril de 2012].
- ZAVALA, Iris, M. (1993): "Las formas y funciones de una teoría feminista. Feminismo dialógico", en DÍAZ-DIOCARETZ, Miriam y ZAVALA Iris M. (eds.), *Breve historia de la literatura española (en lengua castellana). Tomo I Teoría feminista: discursos y diferencia. Enfoques feministas de la literatura española*. Barcelona/San Juan: Anthropos/ Editorial de la Universidad de Puerto Rico: 27-76.

— (1996): *Escuchar a Bajtín*, Barcelona: Montesinos.

ZIPES, Jack (1991): *Fairy tales and the art of subversion: the classical genre for children and the process of civilization*, New York: Routledge.

— (1993): *The trials & tribulations of Little Red Riding Hood*, 2ª edición, New York: Routledge. Primera edición: Massachusetts: Bergin & Garvey Publishers, 1983.

— (2002): *Breaking the magic spell: radical theories of folk and fairy tales*, Lexington: University Press of Kentucky.

ZURDO, María Teresa (2010): “Introducción”, en: Grimm, Jacob y Wilhelm: *Cuentos*, 6ª edición, Madrid: Cátedra. Primera edición: 1986.