

Luisa Valenzuela y la epistemología corporal como fundamento de una escritura de sabotaje

Luisa Valenzuela and Body Epistemology as Foundation of Sabotage Writing

Núria Calafell Sala*
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas -
CONICET/Argentina

187

RESUMEN: El presente ensayo analiza los distintos significados que el cuerpo manifiesta en la escritura ficcional de Luisa Valenzuela. El objetivo es demostrar que el Cuerpo funciona como un significante polifacético y multidimensional, y para ello se leerán tres de sus novelas: *Hay que sonreír* (1966), *Novela negra con argentinos* (1990) y *Realidad nacional desde la cama* (1990). Se parte de la hipótesis de que Luisa Valenzuela es una escritora de sabotaje, por lo que se comenzará explicando qué se entiende por “escritura de sabotaje” desde un punto de vista metodológico y se continuará explorando en las especificidades observadas en el quehacer de la argentina. Acto seguido, el trabajo focalizará en la cuestión del cuerpo para reivindicarlo como epistemología.

PALABRAS CLAVE: Luisa Valenzuela. Cuerpo. Sabotaje.

ABSTRACT: This essay analyzes the different meanings of body in Luisa Valenzuela’s fictional writing. The aim is to demonstrate that the Body works as a versatile and multidimensional signifier, and for that, we will read exhaustively three of her novels: *Hay que sonreír* (1966), *Novela negra con argentinos* (1990) and *Realidad nacional desde la cama* (1990). Our main point is that Luisa Valenzuela is a sabotage female writer, so we will start explaining what we mean

* Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidad Autónoma de Barcelona.

by “sabotage writing” from a methodological perspective, and we will go on exploring its specificities in Argentinian’s writing. Next, this essay will focalize in the question of the body to reclaim its significance as epistemology.

KEYWORDS: Luisa Valenzuela. Body. Sabotage.

Una escritu(o)ra de sabotaje

Creo que la verdadera literatura sirve para divertir, pero no en el sentido de entretener, sino en el sentido de apartar, alejar, desviar la mirada hacia otra región insospechada.

Luisa Valenzuela

[...] si un discurso posee poder modelizante es precisamente porque dicho discurso deforma, en tanto condición de posibilidad, el mundo del que habla de una forma u otra.

Manuel Asensi Pérez

188

La hipótesis de partida de este trabajo es que la escritura de la argentina Luisa Valenzuela (Buenos Aires, 1938-) es una escritura de sabotaje. Ahora bien, dado el carácter abierto de una metodología de trabajo que busca institucionalizarse dentro del campo de las letras a partir de la publicación de distintos monográficos (ASENSI, 2011; FERRÚS; ZABALGOITIA, 2013), en este artículo circunscribiré mi análisis al abordaje de dos aspectos concretos de mis investigaciones anteriores en torno a la escritura de la argentina (CALAFELL, 2012, p. 92-104; CALAFELL, 2014, p. 457-476; CALAFELL, 2016, p. 337-349): el carácter excéntrico de su quehacer escritural y la relevancia del cuerpo en tanto que significante múltiple y heterogéneo. En especial, de un cuerpo marcado por los signos de un femenino que se expresa más allá del tradicional y monolítico “mujeres” para reencontrarse en toda su potencialidad ontológica y política.

En esta línea, quiero comenzar esbozando, siquiera sea epidérmicamente, los puntos que considero básicos para comprender lo que aquí denomino una escritura de sabotaje, en primer lugar porque este trabajo surge de una lectura del universo literario de Luisa Valenzuela desde la metodología crítico-analítica de la crítica como sabotaje. En segundo lugar, porque fruto de esta lectura es también la apuesta por posicionamientos epistemológicos excéntricos y corporales. En esta línea, creo interesante mencionar los cinco principios básicos de la crítica como sabotaje en su deriva hacia la teoría de los modelos de mundo, puesto que ésta va a ser principalmente la herramienta que utilice aquí para analizar la segunda de las cuestiones. Los enuncio de manera esquemática:

- Cualquier discursividad, sea cual sea su naturaleza semiótica, presenta modelos de mundo con la capacidad de apelar e incitar a los/as sujetos a realizar acciones y a producir discursos.
- Esta capacidad modelizante opera tanto a un nivel textual como a un nivel subjetivo. Esto significa que un modelo de mundo se construye sobre un mecanismo que amerita la transacción entre el texto y el/la sujeto, y este mecanismo es la composición silogística.
- En el caso de los textos artísticos, es el “afepto” (un neologismo que aúna afecto y concepto [ASENSI, 2011]) el que produce y reproduce el modelo de mundo.
- En el proceso de lectura, los personajes, los pensamientos o las situaciones planteadas son reducidos alegóricamente (ASENSI, 2015 y 2016) y resignificados en un doble sentido: hacia la historia interior de los textos y hacia las circunstancias del entorno del/a lector/a-espectador/a: la memoria colectiva tras la experiencia de la dictadura militar, por ejemplo.
- Por último, los modelos de mundo, en tanto representaciones del mundo tal y como es entendido y experimentado, están profundamente determinados por las posiciones suturadas subjetivas.

Comencemos diciendo, pues, que entre los efectos performativos de un discurso literario se encuentra la acción de escribir una novela, un relato o un poema

totalmente divergente con respecto a otros discursos anteriores y/o contemporáneos, pertenezcan estos al campo literario o no. Tal y como señala la argentina en el epígrafe que encabeza esta sección, la literatura que *cuenta* - en el doble sentido del término - es aquella que no duda en salirse de la norma, en desviarse de la línea que separa lo que puede ser dicho de lo que no. Que un texto literario se salga del camino no significa, sin embargo, que no lo conozca, que no lo tenga presente a la hora de re-formularse o que no le añada ningún elemento nuevo, sino que la nueva textualidad no cede ante el o los modelos de mundo del discurso en cuestión, que no los repite ni los naturaliza como históricamente objetivos. Esto es lo que ocurre con gran parte de la narrativa ficcional de Luisa Valenzuela, en especial con la que conforma mi corpus de trabajo para esta ocasión, sus primeras novelas, pero también con muchos de sus relatos breves - y no tan breves - recopilados en *Cuentos completos y uno más* (VALENZUELA, 2008)¹.

Se podría decir que la narrativa de la argentina supone todo un trabajo plenamente consciente por di- o sub-vertir muchos de los modelos de mundo que circulan en el polisistema mayor que es el discurso literario en lengua española. Baste con reproducir sus palabras de cierre de “Pequeño manifiesto” para darse cuenta de ello:

En lo personal me interesa deconstruir el discurso del poder, ver a través de él, develar qué 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 cuela contra todas las intenciones del emisor y delata sus falacias (VALENZUELA, 2001, p. 90-91).

He aquí descritos con detalle algunos de los puntos centrales de la crítica como sabotaje: todo discurso, pero en especial aquel que domina por encima de los demás y circula en modo hegemónico, presenta una composición retórico-

¹ He trabajado algunos de sus cuentos desde esta perspectiva en otro artículo (CALAFELL, 2016b).

semiótica (las connotaciones y asociaciones a las que se refiere la autora) que habilita la naturalización y objetivación de los modelos de mundo que en él se representan. Luisa Valenzuela habla de un mecanismo o juguete porque es consciente del carácter maquínico de toda discursividad. Su mención remite al estructuralismo, claro está, pero no a su capacidad descriptiva, sino a su potencialidad esquizoide (DELEUZE; GUATTARI, 1985)². En sus palabras muestra haber detectado el carácter modelizante de todo discurso, más si este sirve al poder (del orden fálico, sobre todo)³, a su perpetuación en el entramado socio-cultural y a su incrustación como único y verdadero. Toda su literatura, de hecho, no hace más que persistir en este des-velamiento, en esta búsqueda de una verdad que irremediablemente la lleva a la herida, a explorar en ese inmenso hiato que se abre entre el significante y el significado y que deja al descubierto el mayor de los agujeros, el de la significación.

¿Qué es lo que (no) dice el discurso de poder?, es la pregunta que se hace la autora en el fragmento que encabeza este apartado, y que de manera más o menos soterrada nos encontramos en su narrativa. En este sentido, su pregunta sigue la misma línea de algunas de las preguntas que se hace la crítica como sabotaje: ¿qué pueden los discursos en general y los artísticos en particular? Al tener esta cuestión en la base de su edificio escritural, Luisa Valenzuela da rienda suelta al uso del espejo como instrumento generador de pliegues significantes y significativos: a un nivel narrativo, como objeto que aparece insistentemente a modo de personaje ausente en algunos de sus relatos; a un nivel enunciativo, como elemento deformador de historias - en el

² La propuesta de esquizoanálisis de los autores del *Anti-Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia* puede ser entendida como una radicalización de aquellos aspectos del estructuralismo más inmanente. En este sentido, pienso que Luisa Valenzuela evidencia este más allá de los límites del estructuralismo al comprender la escritura como una máquina de producción deseante, heterogénea, trans y multi-versal.

³ Como lectora lacaniana, Luisa Valenzuela vuelve una y otra vez a la cuestión del falo como significante que oculta lo que se esconde en las regiones más profundas del inconsciente. Su defensa de una escritura femenina que, a su vez, se manifiesta a través de una escritura corporal, tiene que ver con esta voluntad de desvelar lo desconocido, lo divergente, lo múltiple, que descansa en la psique de cualquier individualidad.

sentido asensiano del término -, es decir, como modelizador de mundos posibles.

La mayoría de sus personajes, en especial las mujeres, siguen la estela de este desvelamiento o se dejan atravesar por ella, a modo de Alicias que atraviesan el espejo, a pesar de que las consecuencias son dolorosas: una desestructuración identitaria que re-vela el vacío subjetivo y que las impulsa a recuperar(se) en y a través del cuerpo. De hecho, si algo caracteriza a los personajes femeninos valenzuelianos es que ellas designan, de maneras bien distintas, los resultados de las acciones performativas de los discursos de poder, su silogística forma de naturalizarse, hasta el punto de que muchas de ellas deben emprender verdaderas luchas internas y externas para deshacerse de su impronta.

Clara a través de las letras de tango, Roberta por medio de la inmersión en las fosas profundas de la literatura y la Señora protagonista de *Realidad nacional desde la cama*, prácticamente abducida por el televisor siempre prendido en su habitación, dan buena cuenta de cómo los procesos de escucha, de lectura y /o de observación pueden tener catastróficos resultados en la configuración subjetiva. Al mismo tiempo, ponen de manifiesto el carácter comprometido del cuerpo en la búsqueda de una comprensión que llene el vacío y que signifique el agujero de la significación.

Poner el cuerpo para poner la palabra

Al escribir con el cuerpo también se trabaja con palabras [...]. Pero no se trata ni remotamente del 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.

Luisa Valenzuela

El cuerpo de mujer es el índice por excelencia de la posición de quien rinde tributo, de víctima cuyo sacrificio y consumición podrán más fácilmente ser absorbidos y naturalizados por la comunidad.

Rita Laura Segato

No sabemos lo que puede un cuerpo. Spinoza (2005), en este sentido, estaba en lo cierto. Pero que puede, y mucho, es algo de lo que no podemos dudar. No solo porque, como afirma la antropóloga argentina en el epígrafe que encabeza este apartado, el cuerpo, y más el cuerpo heteronormativamente marcado como femenino, es territorio de pugnas, residuo sacrificial sobre el que se inscribe la supremacía del otro masculino/izado, sino porque su escritura, en el momento en el que nos encontramos, es quizá el principal bastión para nuestra supervivencia.

Sostengo en estas páginas que Luisa Valenzuela es bien consciente de ello, y que por eso mismo el cuerpo se ha convertido en su universo escritural en una suerte de punto central desde el cual partir y hacia el cual volver las veces que sean necesarias. Son muchos los ejemplos que podría estar aportando aquí: desde sus reflexiones de escritu(o)ra, hasta su extensa y variada obra literaria. Sin embargo, me concentraré en la breve cita que da pie a esta sección, puesto que ofrece claves interesantes, como ese nexo sutil entre el cuerpo y la palabra, no en el sentido de hablar de lenguajes paralelos, sino en el de considerarlos partes completas de una misma acción: *hacer* literatura, en la vida y en el texto.

Afirma que “escribir con el cuerpo” no es usar el lenguaje del cuerpo como medio expresivo, sino más bien atravesar el cuerpo en sus dimensiones territoriales y textuales, para que emerja aquello que no puede ser verbalizado, pensado o imaginado. Y es precisamente en esta travesía donde entiendo que el cuerpo valenzueliano se significa y se politiza, adquiriendo la fundamentación epistemológica necesaria para convertirlo en el portavoz de un

sabotaje profundo: al orden cultural, tan fálico y patriarcal, tan simbólico y simbólicamente apropiado por unos pocos en desfavor de unas muchas.

Voy a analizar este último punto con distintos ejemplos que se analizarán de manera independiente en cada uno de los apartados siguientes. La idea es seguir un orden cronológico que, estratégicamente, nos permita adentrarnos en un universo lleno de pliegues, aristas y heridas sangrantes, llorosas y supurantes.

Cuando el cuerpo habita el agujero

Voy a comenzar, pues, con la primera de sus novelas, *Hay que sonreír* (1966). Se trata de las palabras que abren la narración y la primera de sus partes, titulada significativamente “El cuerpo”:

Qué opio esperar. Con el pie izquierdo se rascó la pierna derecha *en un gesto que quería decir resignación*. Se llamaba Clara y ya estaba harta. También, a quién se le ocurre ponerse zapatos nuevos para esperar, y citarse en un lugar donde no se puede estar sentada (VALENZUELA, 2007, p. 11; énfasis mío).

Clara, la protagonista, se rasca una pierna con el pie contrario con la intención de imprimirle a ese gesto un mensaje concreto: está resignada a esperar a quien la ha plantado en un lugar incómodo. Podemos pensar, con Sharon Magnarelli, que el cuerpo, en este caso, es empleado como elemento semiótico: “ciertos gestos comunican determinados significados (en una relación significante-significado), aun cuando ese significado cambie de acuerdo al contexto” (apud DÍAZ; LAGOS, 1994, p. 54). Podemos pensar así después de avanzar en nuestra lectura y tener más datos sobre la vida de esta muchacha que espera, en una esquina cualquiera de Buenos Aires, vestida de noche y con unos zapatos nuevos. Y podemos pensar así porque el cuerpo, entendido como semiosis ilimitada de huellas, no es solo el gesto que lo escribe y lo describe, sino una

escritura que atraviesa y es atravesada por otras muchas micro y macro-escrituras discursivas. Esto nos ayuda a entender por qué la misma escena es interpretada de otra forma por aquellos transeúntes que la cruzan. La voz narradora es explícita al respecto: “[...] cuando una mujer espera sola en una esquina en lugar de compadecerla los muchachones le gritan: // -¡Vamos morocha, no ves que el fulano te dejó plantada! Te colgó la galleta, que le dicen...” (VALENZUELA, 2007, p. 47). Y lo que los muchachones gritan, la gente calla con la palabra pero lo dice con la mirada de reojo: que una mujer espere sola a alguien en una esquina perdida de la ciudad solo puede decir que es una prostituta.

El juego de contrastes empleado por la voz narradora es un movimiento modelizador en virtud del cual conceptos - un pie rascando una pierna, unos zapatos nuevos - y afectos - hartazgo, resignación, cansancio - se espejan antitéticamente, con el fin de crear un modelo de mundo que nos incite a un diagnóstico positivo - por compasivo - de la muchacha que espera. Da igual que el cuerpo de Clara sea, en efecto, un cuerpo prostituido desde su llegada a Buenos Aires, da igual que tengan razón esas otras voces que saben leer muy bien los códigos corporales de la chica, porque les confirma sus propios modelos de mundo. Lo que aquí importa es que cuando Clara sacrifica el cuerpo, emerge la palabra de la imaginación; y que cuando expone este mismo cuerpo para su reescritura, el lenguaje que se desata es el de la memoria. Por decirlo en palabras valenzuelianas, desde esta primera escena Clara accede al orden de lo simbólico, y desde ahí inicia su propia búsqueda, su lucha personal por reconocerse en ese cuerpo sacrificado y por reencontrarse en una imaginación desbordada. Toda su historia de vida escenifica la brecha en las relaciones naturalizadas entre el significante (el cuerpo) y el significado (la palabra), al mismo tiempo que aventura otras formas posibles de vinculación, mucho más simbióticas con el/la otro y, por lo mismo, mucho más mortales:

Es mi destino, después de todo. No vale la pena escapar, ya, ni gritar ni defenderme. Voy a ser la cabeza sin cuerpo, sin trucos ni espejos. Y mi cabeza va a estar sobre una mesa de verdad bajo la que va a pasar Alejandro con el cuerpo negro y peludo de Asmodeo (VALENZUELA, 2007, p. 176).

Quiero señalar que esta mención de la cabeza sin cuerpo cierra el gesto saboteador de una Clara que, aun en su final real y simbólico, logra escaparse de los intentos de control de Alejandro, el último de sus compañeros masculinos. Es en este agujero que se abre entre una y otro donde comprendemos por qué Clara no puede llamarse de otro modo, o por qué el ritual sacrificial con el que ella decide abandonar su cuerpo a favor de su cabeza se repite a lo largo de la novela por medio de la reiteración de ceremonias: se identifica con una vaca que va al matadero en el primero de sus encuentros sexuales con intercambio monetario, se compra un reloj mientras languidece en su primera relación con un hombre solo para decirse “[...] que ella había logrado escaparse de una máquina tan endiablada como ésa, sin demasiados rasguños” (VALENZUELA, 2007, p. 30), le roba a Toño o se zurce un vestido nuevo y a la moda para impresionar a Carlos, puesto que “en una pareja basta con un defraudado” (p. 93).

La insistencia en repetir el mismo esquema con todos los hombres que se encuentra hasta llegar a Alejandro al final de la primera parte no hace más que añadirle significaciones diversas a estas ceremonias: son de liberación, sí, pero también de asimilación, pues es a través de ellas que Clara decide apostar por este agujero y habitarlo con todas las fuerzas de la desilusión. Por medio del abandono del cuerpo, reescrito ya como ofrenda desde su primera experiencia como prostituta, Clara se va borrando, se va desdibujando en los contornos de sus vinculaciones amorosas o sexuales en un vano intento por conjurar el vacío que le producen las constantes pérdidas, esas desilusiones a flor de piel; pero también como una forma de sabotear un orden, el fálico, en el que el rostro aparece, se muestra y se calla en un eterno *ritornello*. Por eso un final marcado por una conjunción adversativa y una vuelta al gesto corporal, simple y del

semblante, pero desde y con el cuerpo: “Alejandro pensó que por fin la tenía a su merced como debió haber sido desde un principio; ya nunca más se le iba a escurrir de entre las manos... *Pero Clara levantó mansamente la vista y la fijó en sus ojos*” (VALENZUELA, 2007, p. 176; énfasis mío).

Cuando el cuerpo escribe en libertad, escribe la metáfora

La frase original que da título a esta sección es la siguiente: “Allí donde el cuerpo está escribiendo en libertad escribe la metáfora” (VALENZUELA, 2001, p. 133), y la parafraseo para dar comienzo al análisis de *Novela negra con argentinos* (1990a) porque es en este texto donde nombrar el agujero de la significación se expande a lo indecible e historiable, escenificándose en los cruces entre enunciación e historia, además de los ya vistos entre la palabra y el cuerpo.

En esta propuesta nos encontramos con una suerte de ajuste con este agujero, al mismo tiempo que sigue explorando sobre los polos pasionales subjetivos. No en vano, tal y como explica Luisa Valenzuela en una entrevista, “*Hay que sonreír, Como en la guerra y Novela negra*. 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 del ser humano, del alma” (DÍAZ, apud DÍAZ; LAGOS, 1996, p. 46). Este deambular territorialmente entre una ciudad peligrosa y a la vez tan plural como es Nueva York (en el caso de *Novela negra con argentinos*) y el alma de los principales protagonistas se manifiesta en la historia de amor de Roberta y Agustín Palant, y en el deambular errático de la misma por los territorios siempre incomprensibles del cuerpo. Aquí, más que en ningún otro relato de la argentina, el compromiso corporal evidencia el compromiso con el acto de escritura, por eso lo escenifica una y otra vez entrecruzado con la vida de sus personajes.

Desde las primeras líneas en las que se nos narra el asesinato de una mujer a manos del protagonista principal intuimos los movimientos de la novela, que presenta a dos escritores argentinos exiliados en Nueva York, que nos muestra sin fisuras las consignas de una actividad escritural marcada por la acuciada necesidad de escribir desde y con el cuerpo, que nos expone a sus vacilaciones, a sus logros y a sus derrotas cotidianas con el objetivo último de encontrar en nosotros y nosotras, lectores y lectoras espectadores/as de la novela, la solidaridad con unos personajes en vertiginosa caída hacia las profundidades más oscuras de su psique y de su memoria. Y es, de hecho, en este llamado a la memoria individual de Roberta y Agustín Palant donde nos encontramos también con el llamado a una memoria colectiva que va contaminando de a poco, pero incisivamente, la historia de amor loco, ya sea por medio de la repetición de frases conocidas como “Me pareció que se llevaban un cuerpo, me removié tantas cosas de otros tiempos. Buenos Aires, sabés” (VALENZUELA, 1990a, p. 57), “Aquí no ha pasado nada, o Algo habrán hecho para merecerlo” (p. 52); ya sea por la presencia de otros personajes, como esa *dominatrix* encarnada por Ava Taurel que aparece en la escritura-historia como la otra que participa, y ante la cual Roberta y Agustín pueden espejarse.

No es casual, en este sentido, que tras la visita al lugar de trabajo de esta torturadora sexual, Agustín reflexione:

¿Cómo quiere que me guste la tortura sexual consentida cuando vengo de un país donde se torturaba dizque por razones políticas, por el puro horror, con víctimas desesperadas y para nada complacientes? ¿Cómo quiere que me guste o me interese, siquiera? Lo que necesito saber es por qué alguien se convierte en torturador, en asesino, saber por qué un ciudadano probo puede un día cualquiera y sin darse cuenta transformarse en un monstruo (VALENZUELA, 1990a, p. 134).

Al plantear esta cuestión, la novela logra construir un doble espejo, y contar en el nivel de la historia narrada lo mismo que sucede en el nivel de la enunciación: Agustín y Roberta obsesionados por comprender los entresijos y

horrores de la mente humana del mismo modo que lo está Luisa Valenzuela (“Porque decir hay que decir, mal que nos pese: pienso que debemos seguir escribiendo sobre los horrores para que no se pierda la memoria, para que la historia no vuelva a repetirse” [VALENZUELA, 2001, p. 131]). Así las cosas, *Novela negra con argentinos* logra representar el gesto auto-reflexivo de un texto literario en torno a la dualidad de poder del acto de escritura: porque al mismo tiempo que permite la liberación - del recuerdo, de la memoria inscrita en cada poro de la piel, transcrita en cada trazo de tinta -, obtura el avance imparables de un olvido que pretende ser incrustado en el imaginario y naturalizado como única perspectiva posible por los discursos de poder.

Vuelvo a las palabras de la escritora, quien afirma: “el cuerpo está intensamente comprometido en el acto de escritura, pero no para que el otro lo robe o lo secuestre, sino para que podamos comprendernos más allá del plano intelectual” (VALENZUELA, 2001, p. 138), para concluir que la dualidad de poder del acto de escritura es solo y únicamente posible porque escribir es, en última instancia, poner el cuerpo físico y significativo, es decir, accionar, ya sea matando a una mujer, ya sea levantando un revólver (VALENZUELA, 2008, p. 157-179) o sumándose a una revolución. Por eso mismo, tanto en esta novela como en *Realidad nacional desde la cama* (1990b) el cuerpo es el territorio sígnico - en el sentido de significante - desde el cual recuperar el recuerdo personal y reconstruir la memoria colectiva.

Cuando el cuerpo es punto de sutura identitaria

Lo que caracteriza esta última novela mencionada con respecto a las dos anteriores es que aquí la barra entre significante y significado es claramente puesta en escena a través del cuerpo aquietado e inmóvil de la Señora, una mujer que después de vivir una década alejada de Argentina decide volver e instalarse en una casa de campo. Nada más llegar, y como si fuera parte de los

personajes de *El ángel exterminador*, se esconde en el interior de una cama sin poder ni querer moverse: “pero desde que llegué algo hay que me obliga a mantener los ojos entornados y no permite que la luz penetre mi cerebro y me fuerce a un nuevo cuestionamiento del tipo ¿qué hace una chica como yo en un lugar como éste?” (VALENZUELA, 1990b, p. 8). A medida que vaya avanzando la narración iremos comprendiendo que todo aquello que el pensamiento se niega a enfrentar, el cuerpo lo manifiesta a través de un aquietamiento que permite entrever y asumir sus pulsiones, su desnudez significativa.

Por eso mismo es que el cuerpo, en este relato, puede ser entendido como punto de sutura para las identidades subjetivas que quieren escapar del mandato de ciertos discursos de poder (representados en este caso por un manual de adiestramiento militar) y, al mismo tiempo, como agente de sabotaje, puesto que con su escritura microscópica interactúa con la realidad, la detona y la transforma.

Una escena es, al respecto, reveladora, no solo por lo que aporta a esta mirada corporal, sino por los medios que se utilizan. Los militares entran en acción de manera directa y con la cara pintada - o embetunada, como humorísticamente se les denomina en la historia ficcional⁴ - intentan un golpe de estado, ensañándose de manera muy especial con esta Señora que yace acostada en cama: “*Cuando está por pensar, cuando está por poner en palabras el pensamiento*, alguno de todos ellos le roza la nariz con la culata o la aprieta contra la cama con ganas” (VALENZUELA, 1990b, p. 83; énfasis mío). Esta violencia no es más que el reflejo de comprender, aun de manera más bien instintiva, el poder de la materialización intelectual en un lenguaje hecho de

⁴ La novela relata, de manera general, la resistencia continua de las Fuerzas Armadas a la consolidación del proceso democrático iniciado a partir de 1983 con la asunción del presidente Raúl Alfonsín; y, de manera particular, la insurrección de los llamados “carapintadas” - “los embetunados” (VALENZUELA, 1990b, p. 99) - a fines de los años ochenta.

palabras que son carne, piel y cuerpo: porque si el pensamiento se pone en palabras, se hace acción.

Si tenemos en cuenta que el cuerpo nunca es en sí mismo, sino que deviene representación performativa de sí, y si coincidimos en que esta acción está siempre determinada por la posición suturada del sujeto en la cadena discursiva y, más todavía, en el entramado pulsional, podremos llegar a atisbar lo que hay más allá de esta escena, aquello indecible: no hay travesía, no hay búsqueda ni reencuentro sin violencia ni dolor. Cuando Luisa Valenzuela apela a una escritura *con* el cuerpo y la resemantiza en términos de compromiso corporal real -por físico- está apuntando al hecho de que el cuerpo, materializado en la escritura, es un estado de guerra permanente, del cual la mayor parte de las veces quedan los despojos (identitarios, subjetivos, pero también del mismo cuerpo). Reproduzco a continuación la reflexión de Camille Dumoulié en relación a la importancia que el cuerpo tiene en la construcción de una ética de la crueldad en Nietzsche y Artaud, en primer lugar, porque en la puesta en escena teatral de *Realidad nacional desde la cama* observo ciertas similitudes con la forma de concebir el cuerpo del francés; en segundo lugar, porque creo que pone el dedo en la llaga sobre esta última cuestión:

La superficie de la página se convierte entonces en la punta extrema de la profundidad, el momento de un acuerdo dionisiaco en que aún aparece la disonancia originaria. La escritura es metáfora del cuerpo [...]. Sin embargo, la escritura no reproduce el cuerpo, como un significado primero, sino que continúa en otro plano y con sus propios medios -ritmo, imágenes, sintaxis- la actividad interpretativa de la semiótica de las fuerzas (DUMOULIÉ, 1996, p. 193).

En esta guerra abierta entre el cuerpo y la escritura, ambos lenguajes se definen como dos partes ontológicamente plenas y políticamente activas. Son, en definitiva, los dos polos de una dualidad que escapa a la jerarquía siempre metafísica del binomio cuerpo-escritura.

Volvamos al inicio de la novela: una voz en tercera persona nos adentra de manera bastante impersonal en la realidad de una mujer que “sin saber nada del campamento militar o de la villa miseria [...] ha ido a buscar refugio en un cierto alejado club de campo” (VALENZUELA, 1990b, p. 7). Esta mujer, a la que pronto empezaremos a nombrar como la Señora gracias a la intervención también despersonalizada de María, la mucama, va cubriéndose, lenta y prolijamente, con un olvido íntimo (por medio de sábanas blancas) y ajeno (por medio de un televisor que, permanentemente prendido, le muestra imágenes verosímiles pero irreales de la situación del país).

Al poco de empezar, nos encontramos con la extrañeza y la sorpresa de esta mujer ante la situación que está experimentando corporal y mentalmente: “Se pregunta si después de todo no estará un poco enferma, un poquitito no más, algún síntoma que justifique este haber necesitado volver y no querer estar al mismo tiempo, no poder enterarse” (VALENZUELA, 1990b, p. 19). Y he aquí la clave de la novela: la Señora, que apenas unas líneas antes ha querido enfrentarse al discurso de la mucama, quien insiste en decirle “[u]sted está enferma” (p. 18), va perdiendo cada vez más fuerza ante las apelaciones discursivas, va dejándose invadir más por sus incitaciones a realizar acciones en base a este modelo de enfermedad y finalmente acaba por suturar en este lugar “desde la cama” anunciado ya desde el mismo título. La narración confirma este desplazamiento identitario de la protagonista cuando señala: “La señora ya no piensa más en horóscopos apócrifos, piensa que debería pensar y no puede, teme haber acatado subliminalmente la orden de María: no piense, pensar le hace mal y la pone nerviosa. Nerviosa no pero cansada, cansada” (p. 36), un síntoma por demás excepcional si tenemos en cuenta que, tal y como se nos informa en varias ocasiones, su pasado estuvo marcado por el exilio y las experiencias en una ciudad peligrosa como Nueva York.

Entre estas sospechas, aparece otra presencia con la que la Señora puede reconocerse: el amante, taxista, médico y libertador. Figura peculiar por

cuanto sutura en distintas posiciones subjetivas, pero que la lleva al *quid* de la cuestión: “El organismo humano que parece tan ordenado se rige por leyes muy propias no siempre previsibles” (VALENZUELA, 1990b, p. 47). En este comentario emerge el trazo de un cuerpo enigmático, autónomo, imprevisible y, por lo mismo, ininteligible. Un cuerpo que anida en su territorialidad los signos de una memoria por descifrar. Por eso es que el médico continúa: “Usted sufre el conocido “mal del sauce” tan típico de nuestras riberas. Ya no hay voluntad de moverse, *sólo de contemplar, recordar, de atar cabos*” (VALENZUELA, 1990b, p. 49; énfasis mío). Es, pues, en este cuerpo aquietado, re-cubierto de sábanas, moralmente devastado por la visión constante de un televisor prendido y por la escucha repetitiva de una mujer con un discurso afín al orden militar, donde reside la memoria de un horror vivido en carne propia y ajena, experimentado individual y colectivamente.

Puede parecer una contradicción que sea esta quietud corporal lo que posibilite que la Señora finalmente se levante de la cama y se sume a la lucha para derrocar a los militares, pero no lo es si comprendemos el carácter excéntrico-fronterizo del cuerpo en la narrativa de la autora argentina.

A modo de conclusión: apuntes para una nueva epistemología corporal

Borrar los límites, hasta percibir con un estremecimiento que el cuerpo que escribe y el cuerpo de la escritura se van consustanciando.

Luisa Valenzuela

Al momento de la recapitulación, podemos decir que la mayor parte de los textos de naturaleza ficcional de Luisa Valenzuela giran alrededor de la violencia en los cuerpos y, más específicamente, de la violencia marcada en el cuerpo de las mujeres. Como ejemplos de esta afirmación he analizado

brevemente tres personajes de tres de sus novelas: Clara, la protagonista de la primera de ellas, culmina su periplo hacia el infierno más oscuro del alma de un hombre -en masculino- juntándose con Alejandro, quien la maltrata verbal y físicamente, y con quien al final se bate en una especie de duelo desigual, bien simbólico y sutil. También Roberta, la co-protagonista femenina de *Novela negra con argentinos* sufre en su propia piel y en su psique las embestidas furiosas y sin rumbo de Agustín Palant, a tal punto que decide tomar distancia y abandonarlo. Por lo que se refiere a la Señora del último de los relatos, si bien es cierto que experimenta cierta violencia física y mucha mental - o moral, si hacemos caso de sus palabras (“Moralmente es que no puedo moverme” [VALENZUELA, 1990b, p. 48]) -, supone un punto de inflexión, la culminación de un ascendente que venía pautado por el extremismo temporoespacial de las vivencias (tensadas hasta la muerte, en el caso de Clara; o hasta el hartazgo, en el de Roberta).

En esta novela el cuerpo se detiene y, al hacerlo, abre el inmenso agujero negro que separa el pasado del presente, el significado del significante, pero solo para poder habitarlo y velarlo nuevamente, en un movimiento que no parece tener final. Al ubicar el cuerpo en este lugar de frontera, la escritura valenzueliana lo dota de una pluralidad de significaciones que son las que aquí he intentado reseñar.

Por un lado, el cuerpo es territorio y, como tal, se expropia, se conquista y se coloniza por todos los medios posibles. En este sentido, el cuerpo no es más que el reflejo que se espeja y en el que se espejan otros territorios no menos complejos y de profundidades insondables como pueden ser el alma del ser humano (sea hombre o mujer) o las ciudades por las que este mismo ser deambula, se construye y teje sus relaciones personales y cotidianas.

Por otro lado, el cuerpo es textualidad, en el sentido de que sexualiza la palabra, la erotiza y la resignifica, no solo en términos de género, sino en

términos de sabotaje. Como espejo en el que se mira un lenguaje limitado, el cuerpo es aquello que posibilita la línea de fuga desde la que hablar y desde la que decir aquello que se quiere decir pero no se sabe o no se puede.

Por esta razón también, el cuerpo debe ser entendido como un mapa de metáforas a través del cual rastrear el camino hacia el pasado. Que este esté en la memoria, en el recuerdo, en el pensamiento nudo es lo que hace esta travesía dolorosa y, las más de las veces, violenta. Porque, como significante, el cuerpo es también, y sobre todas estas cosas, una escritura independiente. Sus leyes son distintas, tal y como acertadamente opina el médico que visita a la Señora, pero eso no significa que sean ajenas al orden discursivo. De hecho, si algo revelan las representaciones corporales de la argentina es que el cuerpo solo se significa plenamente en su ajuste con el lenguaje.

De ahí también esta propuesta de considerarlo dentro de los códigos de una axiología excéntrica, porque en tanto que escritura con una lógica propia (ASENSI, 2008), se des-identifica de la lógica retórico-semiótica del lenguaje y la escritura y, por lo mismo, se desplaza de los centros de saber-poder que esta misma lógica impone, no solo para enfrentarse a ellos, contra-diciéndolos o mal-diciéndolos (VALENZUELA, 2001, p. 37-42), sino para re-construirse desbordándolos y saboteándolos.

Referencias:

ASENSI, Manuel. El poder del cuerpo o el sabotaje de lo construido. In: TORRAS, Meri; ACEDO, Noemí (Ed.). *Encarna(c)ciones. Teorías de los cuerpos*. Barcelona: UOC, 2008.

ASENSI, Manuel. *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos, 2011.

ASENSI, Manuel. *Sintaxis y modelos de mundo*. València: LynX, 2015.

ASENSI, Manuel. Teoría de los modelos de mundo y teoría de los mundos

posibles. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Madrid, n. 0, p. 38-55, 2016. Disponible en: <<https://revistas.uam.es/index.php/actionova/article/view/6974/7369>>.

CALAFELL SALA, Núria. El sabotaje de una praxis genérica: el ejemplo de Luisa Valenzuela. *452ºF. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Barcelona, n. 7, p. 92-104, 2012.

CALAFELL SALA, Núria. La crítica como sabotaje frente al discurso literario. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, València, n. 4, p. 457-476, 2014.

CALAFELL SALA, Núria. Una propuesta de sabotaje: Luisa Valenzuela y sus reflexiones de escritora. *Mitologías hoy. Revista de Pensamiento, Crítica y Estudios Literarios Latinoamericanos*, Barcelona, n. 14, p. 337-349, 2016a.

CALAFELL SALA, Núria. Mujer, maternidad y cuerpo en resistencia en algunos relatos de Luisa Valenzuela. *Badebec, Rosario*, n. 11, p. 393-411, 2016b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *El Anti-Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985.

DÍAZ, Gwendolyn. Entrevista con Luisa Valenzuela. In: DÍAZ, Gwendolyn; LAGOS, María Inés (Ed.). *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1996. p. 27-52.

DUMOULIÉ, Camille. *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*. México D.F.: Siglo XXI, 1996.

FERRÚS, Beatriz; ZABALGOITIA, Mauricio (Ed.). La crítica como sabotaje de Manuel Asensi. *Anthropos. Cuadernos de Cultura Crítica y Conocimiento*, Barcelona, n. 237, 2013.

MAGNARELLI, Sharon. Luisa Valenzuela: cuerpos que escriben (metonímicamente hablando) y la metáfora peligrosa. In: DÍAZ, Gwendolyn; LAGOS, María Inés (Ed.). *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1996. p. 53-77.

SEGATO, Rita Laura. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

SPINOZA, Baruj. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Valladolid: Trotta, 2005.

VALENZUELA, Luisa. *Novela negra con argentinos*. Barcelona: Plaza y Janés, 1990a.

VALENZUELA, Luisa. *Realidad nacional desde la cama*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990b.

VALENZUELA, Luisa. *Peligrosas palabras: reflexiones de una escritora*. Buenos Aires: Temas, 2001.

VALENZUELA, Luisa. *Hay que sonreír*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

VALENZUELA, Luisa. *Cuentos completos y uno más*. Buenos Aires: Alfaguara, 2008.

Recebido em: 5 de junho de 2017.
Aprovado em: 5 de outubro de 2017.