

**POETICA DE TRANSGRESION**  
**EN LA NOVELISTICA DE LUISA VALENZUELA**

by

Juanamaria Cordones-Cook  
B.S., University of Wisconsin-Madison, 1973  
M.A., University of Wisconsin-Madison, 1975

Submitted to the Department of Spanish  
and Portuguese and the Faculty of the  
Graduate School of the University of  
Kansas in partial fulfillment of the  
requirements for the degree of Doctor  
of Philosophy.

Dissertation Committee:

Dissertation defended: February 1990

Copyright 1990  
Juanamaria Cordones-Cook

A Michael,

Angélique, Christopher,

Nicholas y Alexander

## Indice

Prefacio . . . . .	iii
Introducción: Luisa Valenzuela, literatura, política y transgresión . . . . .	1
I. <u>El gato eficaz</u> , artefacto lúdico-erótico . . . . .	30
II. <u>Como en la guerra</u> , búsqueda del otro subjetivo, cultural y político . . . . .	61
III. <u>Cambio de armas</u> , parergonalidad problematizada . . . . .	91
IV. <u>Cola de lagartija</u> , centrifugación del autoritarismo . . . . .	118
Conclusión . . . . .	160
Notas . . . . .	164
Obras consultadas . . . . .	193

## **Prefacio**

Consciente de la coyuntura social e ideológica, y prolija del oficio de escribir, contemporáneamente ha surgido una nutrida vertiente de escritores que transvasan los límites entre literatura y política. Acuciados por una realidad urgente, proponen la literatura como instrumento subversivo, y aún sin sentido político explícito, lo potencian ideológico, al combatir con ímpetu innovador la aspiración fijista e inmovilizadora de los centros de poder retardatorios. La novelística de la argentina Luisa Valenzuela se propone como epítome de esta literatura contemporánea, y ofrece así un espacio adecuado para la indagación de las prácticas discursivas que configuran la episteme de la postmodernidad.

Este estudio proyecta el doble objetivo de experimentar con teorías críticas postestructuralistas -- Michel Foucault, Jacques Lacan, Roland Barthes, Jacques Derrida, entre otros -- filtradas bajo el lente de la transgresión, en sentido foucaultiano, y de analizar la novelística de Luisa Valenzuela, exclusivamente desde esta perspectiva. Para cada capítulo, se han seleccionado las teorías que contribuyen a dilucidar las interrogantes

planteadas y sin resolver en nuestra experiencia de naturalización del texto en cuestión.

Luisa Valenzuela no es una recién llegada a las letras. Su copiosa obra ha sido traducida al inglés, y ha merecido la atención de críticos literarios consagrados. Además, por el calibre logrado de sus estrategias lingüísticas y narrativas, su nombre ha aparecido vinculado al de Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y muchos otros.

En cuanto a mi interés por la metodología crítica, deseo expresar mi gratitud al profesor John S. Brushwood por haberme proporcionado las premisas básicas que posibilitaron el acceso a la teoría literaria contemporánea, y, además por la lectura cuidadosa de esta tesis. Así mismo, agradezco a los profesores Raymond Souza y Vernon Chamberlin por la lectura prolija de este texto.

Más allá del comité de mi tesis, deseo expresar mi reconocimiento al profesor Jerry Craddock por posibilitar mis estudios de lingüística en la Universidad de California-Berkeley. Reconozco una larga deuda con Zunilda Gertel, por haberme iniciado en teoría literaria en la Universidad de Wisconsin-Madison, y luego, en la Universidad de California-Davis, por haberme facilitado la asistencia a

seminarios y simposios de teoría y el acceso a la bibliografía de su biblioteca personal. Agradezco a Evelyn Picon Garfield y a Sharon Magnarelli la información bibliográfica proporcionada, y a Luisa Valenzuela, por estar siempre dispuesta al diálogo en numerosas conversaciones telefónicas, y por facilitarme algunos de sus textos agotados o inéditos.

En un nivel personal, deseo manifestar mi agradecimiento a mi hermana, Ana María, por brindar un espacio siempre disponible para la plática literaria, y a mi padre por haber despertado y propiciado mi curiosidad intelectual en múltiples direcciones. Mi especial gratitud ha de llegar a Angélique, Christopher, Nicholas y Alexander, por el paciente entendimiento que, a pesar de sus pocos años, mostraron en este largo proceso, y por los momentos de regocijado y tierno esparcimiento; y, a Michael, por la confianza, el aliento y el apoyo, imprescindibles y constantes, y más aún, por razones del corazón, gracias.

Introducción: Luisa Valenzuela,  
literatura, política, y transgresión.

Si alguna vez se pudo ser un gran escritor sin sentirse partícipe del destino histórico inmediato del hombre, en este momento no se puede escribir sin esa participación que es responsabilidad y obligación, y sólo las obras que la trasuntan, aunque sean de pura imaginación, aunque inventen la infinita gama lúdica de que es capaz el poeta y el novelista, aunque jamás apunten directamente a esa participación, sólo ellas contendrán de alguna indecible manera ese temblor, esa presencia, esa atmósfera que las hace reconocibles y entrañables, que despierta en el lector un sentimiento de contacto y cercanía.

Julio Cortázar /1/

Ninguna novela ni novelista nace por generación espontánea. Surgen dentro de ciertos contextos sociales,

políticos, artísticos, y literarios, integrados en una relación simbiótica imposible de evadir.

Guiada por un doble objetivo, esta introducción ha de ubicar el contexto político y literario en el cual se produce la obra de Luisa Valenzuela, cubriendo la década que va desde El gato eficaz (1972) a Cola de lagartija (1983), y ha de exponer las premisas teóricas sobre las cuales se basará el análisis de su novelística.

Nacida en Buenos Aires en 1938 en un entorno familiar literario, Luisa Valenzuela se inició joven en la literatura publicando en las revistas porteñas Atlántida, El Hogar, y Esto Es. Residió en Francia, donde estableció contacto con el grupo de Tel Quel y de la "nueva novela" francesa. Allí escribió su primera novela, Hay que sonreír (1966). Regresó a la Argentina, donde empezó a colaborar en el suplemento de La Nación. Siguió viajando y dando conferencias. En 1969-1970 participó en el taller de escritores de la Universidad de Iowa, donde coincidió con Néstor Sánchez, Carmen Naranjo, y Fernando del Paso. Continuó su peripatetismo por América, residiendo en Nueva York, México y la Argentina. Reanudó su colaboración con



La Nación, y además con las revistas Crisis, Gente y La Opinión.

Su primera novela, Hay que sonreír (1966), ha sido traducida al inglés por Hortense Carpentier y J. Jorge Castillo, en conjunción con algunos cuentos como Clara: Thirteen Stories and a Novel (1976). Es seguida por otras novelas: Cuidado con el tigre, que ha quedado inédita /2/; El gato eficaz (1972), traducida parcialmente por Evelyn Picon Garfield; Como en la guerra (1977), traducida por Helen Lane como He Who Searches; y Cola de lagartija (1983), vertida al inglés por Gregory Rabassa como The Lizard's Tail (1983). Valenzuela también incluye en su producción literaria cinco volúmenes de narraciones breves: Los heréticos (1967), también publicado en inglés en el mismo volumen titulado Clara: Thirteen Stories and a Novel; Aquí pasan cosas raras (1975), vertido al inglés por Helen Lane como Strange Things Happen Here (1979), y publicado en el mismo volumen con He Who Searches; Libro que no muere (1980), que incluye, además de la colección de cuentos que lleva ese título, catorce narraciones de Aquí pasan cosas raras y cuatro de Los heréticos; Cambio de armas (1982), traducida por Deborah Bonner como Other Weapons (1983); y Donde viven las águilas (1983).

La significancia de Luisa Valenzuela como escritora es indiscutible. The Review of Contemporary Fiction, en el otoño de 1986, le dedicó todo un número con una colección de ensayos de diversos críticos, "Luisa Valenzuela Number." Sharon Magnarelli acaba de publicar un libro, Reflections/ Refractions: Reading Luisa Valenzuela, como primer intento de estudiar la obra de Valenzuela como un todo orgánico.

/3/ En el momento actual, Z. Nelly Martinez está editando una colección de estudios con foco general en la represión, Luisa Valenzuela: narrativa y represión. Además, en los últimos quince años han aparecido varios artículos sobre su obra en la prensa internacional y en diversos periódicos profesionales, entre éstos Hispania, Revista Iberoamericana, Hispanamérica, y Alba de América, incluyendo firmas notables como Evelyn Picon Garfield /4/, Margo Glantz, y Julio Cortázar, entre otros.

Las primeras incursiones literarias de Valenzuela conocidas por el público datan de 1966 /5/, pero su producción cobra aliento en la década del 70 en un momento de gran experimentación en la Argentina. Fernando Alegria señala al respecto en Nueva historia de la novela hispanoamericana (1986):

. . . vinieron los que no narraban nada, a no ser que se narraran a sí mismos, los aventajados y jóvenes caminantes de ciudades fantasmas, los sobrevivientes de una civilización que alguna vez leyó y creyó en la realidad de lo que leía.

De esta compañía de solitarios implacables . . . más tarde salieron Néstor Sánchez (1935), autor de Nosotros dos (1966), Siberia blues (1967), El Amor, los Orsinis y la muerte (1969); y Héctor Libertella (1945) de La hibridez (1965) El camino de los hiperbóreos (1968), Aventura de los misticistas (1971).... (342).

A esta lista de novelas de lenguaje se podrían agregar muchas más aún, entre ellas El gato eficaz de Valenzuela, exasperada experimentación lingüística y lúdica de implícitas concomitancias ideológicas.

Afectada por los acontecimientos políticos en la Argentina, Valenzuela plantea abiertamente en Como en la guerra (1977) el contexto político con toda su violencia en las páginas iniciales, páginas de las cuales tuvo que prescindir en la edición argentina, y que recientemente se dieron a conocer al público en la versión inglesa alterando

fundamentalmente la experiencia estética de la novela y su impacto denunciatorio. /6/

En la década del setenta, se vive en la Argentina la "guerra sucia," que cubrió de oprobio a este pueblo de genealogía cultural oximórica. La Argentina fue víctima de una barbarie que nunca se creyó posible en esta era en un pueblo europeizado y europeísta de excepcional nivel cultural.

Posteriormente al regreso y muerte de Juan Domingo Perón, se desató un terrorismo de izquierda que fue combatido por un terrorismo de derecha infinitamente peor, el de las Fuerzas Armadas, encaramadas al poder desde el golpe de estado del 26 de marzo de 1976 hasta la toma de mando de Raúl Alfonsín, en diciembre de 1983. En nombre de la seguridad nacional, de la salvación de la patria y de sus valores occidentales y cristianos, se desconocieron y conculcaron sistemáticamente todos los principios éticos de humanidad elemental: desaparecieron miles y miles de personas que fueron torturadas y asesinadas, arraigando un clima de miedo y terror por la falta absoluta de garantías. /7/.

En este ambiente agobiante y castrador se produjo la diáspora de intelectuales argentinos, fenómeno que dominó

el escenario literario hispanoamericano de la época. Saúl Sosnowski señala en "La dispersión de las palabras: novelas y novelistas argentinos en la década de setenta" que muchos escritores se vieron obligados a emigrar por no optar por la cárcel o la desaparición, que eran tortura y/o muerte; otros, como es el caso de Luisa Valenzuela, se fueron, no por expresa persecución personal, sino porque el aparato represor del gobierno se infiltraba violentando toda producción vital, incluso la literatura.

Saúl Sosnowski indica en "Las otras fronteras: literatura argentina en el exilio" que al aceptar la situación actual como primer paso de lucha hacia su transformación, el exilio se convierte en ejercicio de reflexión que organiza la visión de su país enfrentándose a orígenes, historias y territorios. /8/ La producción literaria se plantea como estrategia y arma de combate contra el régimen militar. A la vez, por osmosis intelectual, reduce miras localistas incorporando nuevos esquemas culturales y lingüísticos al patrimonio del escritor.

El panorama literario argentino de la década del setenta y principios del ochenta es muy amplio. /9/ Muchos de los escritores que quedan, ya consagrados, continúan

escribiendo, reiterando estrategias: Jorge Luis Borges publica sus Obras completas (1974) y luego varias colecciones de poemas; Manuel Mujica Láinez, con sus elaboradas narraciones neobarrocas, publica El viaje de los siete demonios (1974); Adolfo Bioy Casares mantiene su escritura elaborada en Héroe de las mujeres (1978); y Silvina Bullrich sigue con sus narrativas intrascendentes, Te acordás de Taormina (1975). /10/

Descendientes directos de la línea de Florida, continúan escribiendo experimentalmente Héctor Libertella con Personas en pose de combate (1975), Germán Leopoldo García con La vía regia (1975), y Luis Gusmán con Brillos (1975).

Por otra parte, en este período marcado por la violencia y el terror institucionalizados, entre aquellos que permanecieron en la Argentina predominan los que no pueden sustraerse a lo social inmediato, movidos por el apremio de concientizar con objetivo catalizador. Se proyectan en una amplia gama que va desde el directo realismo socialista /11/, pasando por novelas de contextos históricos, a las que amalgaman la militancia política con la práctica literaria.

Inspirado por el marxismo, el realismo socialista, de acuerdo a David William Foster en Social Realism in the Argentine Narrative, desciende en línea directa de los escritores de Boedo, comprometidos con el proletariado. Representa explícitamente la urdimbre de la vida diaria empleando texturas del lenguaje coloquial de elementos marginados de la sociedad, y nombrando sin eufemismos la degradación humana en todas sus aberraciones para despertar el repudio de los valores de una sociedad represiva. Paradójicamente, sus estrategias narrativas miméticas no son revolucionarias, sino tradicionales.

En "Demythification of Buenos Aires in Selected Argentine Novels of the Seventies," Foster incluye dentro de este grupo a Enrique Medina, quien, presentando la animalidad humana en novelas de estrategias neo-naturalistas que sacuden al lector agrediéndolo en su explícita violencia, publica Las tumbas (1972), Strip-tease (1976), y Perros de la noche (1978); a Jorge Asís, quien produce best-sellers en un registro coloquial incisivo sin llegar a trascender lo periodístico con Los reventados (1973), Flores robadas de los jardines Quilmes (1980); y a Reina Roffé, quien enfrenta la pudibundez patriarcal en una vena feminista decanonizadora de los papeles sexuales de la

mujer en Monte Venus (1976).

En las novelas de esta década también se manifiesta crecientemente una dimensión histórica que cabe dentro de lo que Linda Hutcheon designa como "metaficción historiográfica," por ser autoconsciente y a la vez emplear como referente exterior acontecimientos y personajes históricos con proyecciones inevitablemente políticas (A Poetics of Postmodernism). Esa conciencia histórica se da contemporáneamente en toda la literatura hispanoamericana. Específicamente en la novela argentina se produce con sentido catalizador proyectando una metáfora del presente o una interpretación crítica del mismo a través del pasado. Así se manifiesta con recursos poéticos surrealistas y neobarrocos, en Una sombra donde sueña Camila O'Gorman (1973), de Enrique Molina; con estrategias experimentales narcisistas en Respiración artificial (1980), de Ricardo Piglia; y con técnicas narrativas innovadoras linderas con lo carnavalesco en El arrabal del mundo (1983), de Pedro Orgambide.

Contemporáneamente, también aparecen varias novelas argentinas que, sin sacrificar lo estético, plantean propuestas motivadas vital y éticamente por la situación política del día que no permite las medias tintas, sino que



reclama una intervención inmediata. /12/ Enfrentan los centros detentadores del poder con estrategias subversivas que coinciden en la literatura hispanoamericana y universal.

Reconocen el poder político inherente al lenguaje, por estar constituido como contrato social cuyo respeto asegura el mantenimiento de una realidad conocida y ordenada.

Luisa Valenzuela, en su charla con Emily Hicks, afirma al respecto:

. . . por ese lado . . . por donde se nos domina. Es por el lado del discurso y por el lado de la manera como han sido armadas las frases por el que estamos atrapados. ("La palabra enferma")

Se violan las convenciones lingüísticas, subversión proyectada de varias maneras: se descentra y desintegra el signo lingüístico atacando el discurso en sus fundamentos y sus formas básicas, operación que Roland Barthes designara como "semioclasia" /13/, manifiesta lúdicamente en El gato eficaz de Valenzuela y Cómico de la lengua (1973) de Néstor Sánchez, entre muchas otras.

Otra estrategia subversiva generalizada, presente en la novelística de Valenzuela, en La última conquista de El

Angel (1977) de Elvira Orphée, y en La vida entera (1981) de Juan Carlos Martini, consiste en el rescate del lenguaje coloquial popular con lo cual se proyecta oralidad a la escritura y se incorporan elementos culturales socialmente marginados. Se concilian modos lingüísticos hasta entonces incompatibles, y se descentra el elitismo cultural borrando fronteras de jerarquización. Se produce un efecto de democratización lingüística, llegando a recoger la jocundia popular en algunas instancias, como sucede en Libro de Manuel (1973) de Julio Cortázar y en El gato eficaz y Cola de largartija de Valenzuela.

Por otra parte, la narrativa feminista, consciente del impacto potenciado por la palabra tabú, desafía los esquemas del discurso patriarcal incorporando catárticamente la palabrota en su discurso. Sabiendo que hay tanto por explorar, tanta barrera por romper, Luisa Valenzuela afirma en "La mala palabra" que por la escritura franqueará abismos y dejará "que las bocas sangren hasta acceder a ese territorio donde todo puede y debe ser dicho" (489-490). Por ese lenguaje, continúa Valenzuela, se transgredirán las barreras de la censura, "en busca de esa voz propia contra la cual nada pueden ni el jabón ni la sal gema, ni el miedo a la castración ni el llanto" (491).

En ese mismo sentido funciona, como transgresión de cánones, la presentación de la sexualidad sin embajes ni eufemismo alguno, con ligereza lúdica o con animalidad violenta, divorciada de toda afectividad. La aceptación del placer erótico de la mujer y la puesta en solfa del sexo como instrumento de reproducción, señala Gabriela Mora en "Narradoras hispanoamericanas: vieja y nueva problemática en renovadas elaboraciones," aparece prácticamente de modo universal en toda la literatura de la época (167). Es más fuertemente subversiva en la literatura escrita por mujeres, como es el caso de Albalucía Angel en Dos veces Alicia (1972), de No es tiempo de rosas rojas (1975) de Antonieta Madrid y de El gato eficaz de Luisa Valenzuela.

Luisa Valenzuela, participando de las ideas de Georges Bataille en El erotismo, integra constantemente el erotismo y lo conjuga con la muerte. En ambos casos hay violencia: en la muerte se derriba la vida, y en la unión sexual en el momento de voluptuosidad se produce la ruptura de las barreras que separan al individuo. De modo que por la conjunción erótica y la muerte, el ser, animado de un sentido de violencia elemental, pasa de la discontinuidad de su particularidad a un estado de continuidad y de

apertura a lo ilimitado. Además, la relación sexual, en la narrativa de Valenzuela, se manifiesta como metáfora de la relación de poder, coherente con el acercamiento que Bataille señalara entre el acto de amor y el sacrificio:

. . . el participante femenino del erotismo aparecía como la víctima, el masculino como el sacrificador, y uno y otro, en el curso de la consumación, se perdían en la continuidad establecida por un primer acto de destrucción.

(El erotismo 32)

Otro rasgo generalizado en la novela argentina de la época es la autoconciencia al nivel de la diégesis o de la constitución lingüística, con lo cual se concientiza al lector sobre los procesos de escritura y de lectura. Se le condiciona a extender su sentido crítico y a indagar sobre sus propios esquemas intelectuales arraigados en su cultura, promoviendo así una resistencia a las estrategias tradicionales de representación y al poder homogeneizante de la cultura de masa. /14/ Luisa Valenzuela realiza una síntesis crítica combinando la autoconciencia con el compromiso social en un objetivo político explícito. Según Valenzuela, el escritor como el prestidigitador muestra cómo está hecho el truco para no dejarse engañar por el

discurso de quienes quieren ejercer un poder absoluto.

La novela de Luisa Valenzuela se inserta como ejemplo nítido, afirma Fernando Alegría en su Nueva historia de la novela hispanoamericana, de quienes

narran, observan y comentan de tal modo que la novela se transforma en un happening, en el cual no es posible distinguir ya la voz cantante, el punto de vista del narrador y la forma, y por eso la novela se vuelve sobre sí misma para considerarse críticamente como un medio de conocimiento y de expresión masiva que supera todas las clausuras impuestas por los géneros literarios. (343).

Los textos de Valenzuela constituyen una celebración a la energía y al cambio. Se desplazan por una dinámica verbal que alcanza su expresión más exasperada por su impulso dionisiaco en El gato eficaz.

Guiada por un deseo de saber y revelar las fallas de las categorías estéticas, lingüísticas, sociales y políticas del poder establecido, y consciente de que en su anguilosamiento constituyen una emasculación social que victimiza al individuo, Valenzuela practica una estética de desacato e irreverencia. Cuestiona las premisas sobre cómo

se da el significado, cómo se logra y cómo se oculta el saber, sin proponer soluciones. No se permite ninguna tierra firme y en su búsqueda de saber revela un vacío.

/15/ Declara en su "Pequeño manifiesto":

Si creemos tener una respuesta a los problemas del mundo más nos vale ser políticos e intentar o no arreglar algo con el poder que la política nos otorga. La literatura no pretende arreglar nada, es más bien una perturbadora, es la gran removedora de ideas porque las ideas no deben quedarse quietas hasta estancarse y descomponerse. (81)

Valenzuela afirma que para funcionar efectivamente es "necesario tener una ideología clara como base para presentar de una u otra forma los problemas y ofrecer nuevas ópticas de enfoque." ("Pequeño manifiesto," 81) /16/ Además, en última instancia, esa ideología se revelará ineludiblemente en el discurso.

La ideología radical, a la cual responde Luisa Valenzuela, articula una nueva sensibilidad concebida por una conciencia menos racional que, de acuerdo con Gerald Graff en Literature Against Itself, indica la pérdida de la autoridad moral e interpretativa del arte contemporáneo.

Se trata de una revolución cultural surgida como rebelión contra el principio de la realidad en nombre del principio contra el placer, como derrota de la razón represiva por la imaginación, o por una nueva "razón" o lógica basada en Eros. De esta manera se socavan las bases epistemológicas y ontológicas de la dominación y se prepara a la sociedad para su transformación política (Graff 62-66).

El arte entra, así, a jugar un papel significativo en la revolución cultural no por el proselitismo, como es el caso del realismo socialista, que es básicamente reaccionario en sus estrategias narrativas, sino por la violencia ejercida sobre la sensibilidad realista burguesa al repudiar la representación mimética y trastocar los modos de percepción familiares.

### **Transgresión**

Michel Foucault sugiere, en La arqueología del saber, que las fuerzas sociales reaccionarias se empeñan en rescatar contra todas las embestidas al lenguaje, al sujeto, al saber, a la totalidad, reduciendo las diferencias y fragmentaciones a una forma única centralizada, totalmente coherente, con un fundamento

originario que hace de la racionalidad el "telos" de la humanidad en un sistema cerrado, de estructuras inmóviles y de sincronía necesaria (21-22). A ello se opone una apertura total que apunta a descubrir el ocultamiento, las prohibiciones, las represiones, que constituyen los instrumentos políticos del poder y del saber. Su vehículo es una estética de dislocación, descentramiento, antitotalización, estrategias todas que coinciden en la postmodernidad /17/, y que, como la postmodernidad, afirma Linda Hutcheon en A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction, incorporan en sí mismas aquello que desafían cuestionando y violentando radicalmente las premisas tradicionales del arte y la literatura bajo el prisma de la política. /18/

Los textos postmodernistas inscriben lo popular con sentido paródico. Manifiestan un deseo de interrogar la naturaleza y los márgenes del lenguaje y de la narrativa y las condiciones de su producción y recepción sin dar respuestas definitivas (Hutcheon Postmodernism, 54). Desmantelan los binarismos excluyentes que, gobernados por un centro, ocultan y perpetúan las jerarquías, y abren las posibilidades pluralistas inclusivas de opuestos (Hutcheon Postmodernism, 62). El centro, que ordena y da unidad al



cosmos de Copérnico, es desplazado en la postmodernidad por el descentramiento elíptico de Kepler, y deja de ser una entidad fija inmutable y real, para ser apreciado como función.

Estas estrategias discursivas heterogéneas y plurales de la postmodernidad configuran una episteme, entendiendo por tal el conjunto indefinidamente móvil de desfases, de coincidencias que se establecen y se deshacen entre figuras epistemológicas y prácticas discursivas, permitiendo aprehender el juego de compulsiones que, en un momento dado, se imponen al discurso. /19/

El conjunto de relaciones generadas por las prácticas discursivas ya mencionadas son activadas por una dominante /20/ que rige y transforma a los otros componentes ordenando la constelación heterogénea y proteica de fenómenos y recursos postmodernistas. La dominante subyacente a esas estrategias de transformaciones y disfracciones, de rupturas, discontinuidades, y violaciones de límites está configurada por la transgresión. /21/

En este estudio se emplea el concepto de transgresión tal como lo concibe Michel Foucault en su meditación sobre Nietzsche y Bataille en "Preface to Transgression" en su Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and

## Interviews.

En cuanto a la transgresión, Foucault se declara heredero de Georges Bataille, quien a su vez admite su deuda con Roger Caillois, por ser este último el primero en elaborar este concepto en su teoría sobre la fiesta en L'Homme et le Sacré.

El punto de partida de Roger Caillois es antropológico. Examina el tabú y la transgresión como instituciones originales y básicas de ciertas sociedades primitivas. En verdad, lo son de toda célula social organizada. Constituyen principios de orden, y de cambio y renovación. La sociedad y la naturaleza descansan sobre el mantenimiento de un orden universal, protegido por múltiples tabúes que aseguran la integración de las instituciones y la regularidad de los fenómenos, a la vez que controlan la acción social y el acceso al conocimiento. Ese sistema de interdictos es atacado y violentado por la transgresión, sin desaparecer, mientras que se conjura la amenaza de ruina que se cierne sobre la sociedad.

Georges Bataille destaca en El erotismo la complicidad de la ley y la violación de la ley (53), con lo cual se concilia el respeto al tabú con su transgresión. La transgresión no niega al tabú, sino que lo supera y

completa, pues como las prohibiciones sobre la cuales funciona el mundo de la razón no son racionales, en el tabú está implícita su violación. Esta relación entre tabú y transgresión, asegura Bataille, es activada por dos impulsos a los cuales está sometida simultáneamente la humanidad: el terror, que rechaza y se manifiesta en el tabú, y la atracción, que introduce la violación de la norma.

Foucault continúa elaborando y afinando el concepto de transgresión:

Transgression is an action which involves the limit, that narrow zone of a line where it displays the flash of its passage, but perhaps also its entire trajectory, even its origin; it is likely that transgression has its entire space in the line it crosses. The play of limits and transgression seems to be regulated by a simple obstinacy: transgression incessantly crosses and recrosses a line which closes up behind it in a wave of extremely short duration, and thus it is made to return once more right to the horizon of the uncrossable. But this relationship is considerably more

complex: these elements are situated in an uncertain context, in uncertainties which are immediately upset so that thought is ineffectual as soon as it attempts to seize them.

The limit and transgression depend on each other for whatever density of being they possess: a limit could not exist if it were absolutely uncrossable and, reciprocally, transgression would be pointless if it merely crossed a limit composed of illusions and shadows. (Language 33-34).

Como antes lo indicaran Caillois y Bataille, para Foucault el límite y la transgresión no están en una relación de oposición binaria, sino de interdependencia complementaria. Al transgredir el límite, no se le cancela, sino que se le confirma y fortalece. La transgresión sirve para glorificar aquello que excluye. Lleva al límite a su propio límite. Lo obliga a enfrentar el hecho de su desaparición inminente para encontrarse en lo que excluye y experimentar el saber en su caída. La transgresión se abre violentamente con el centelleo de un relámpago a lo ilimitado alumbrando un vacío.

Importa observar que este concepto no es nihilista. La transgresión no contiene ninguna negación, ni afirmación positiva. Constituye una perspectiva crítica en el ámbito filosófico de la afirmación no positiva.

Por el límite, la sociedad controla el saber y el poder, con lo cual se obstruye la crítica y refuerza la opresión. La transgresión, por la voluntad de saber, activa un proceso epistemológico, no para establecer verdades, sino para llegar a una ontología sin residuo positivo ni negativo, una ontología de ausencia. Al penetrar en el lenguaje, la experiencia filosófica descubre que la experiencia del límite se realiza en el lenguaje y en el movimiento en el cual dice lo que no se puede decir (Foucault Language, Counter-Memory, Practice, 51).

En El orden del discurso, Foucault indica los procedimientos de exclusión de los cuales se vale toda sociedad en la producción del discurso a los efectos de "conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y terrible materialidad" (11). El procedimiento más conocido y evidente es "lo prohibido," que aliena el derecho de decirlo todo:

Tabú del objeto, ritual de la circunstancia,  
derecho exclusivo o privilegiado del sujeto que

hable: he ahí el juego de . . . prohibiciones que se cruzan, se refuerzan, se compensan, formando una malla que no cesa de modificarse . . . Las regiones en que la malla está más apretada, en que se multiplican los compartimientos negros, son las regiones de la sexualidad y las de la política . . . . (11-12)

Las prohibiciones que recaen sobre el discurso revelan su vinculación con el deseo y el poder. Desde sus etapas más primitivas, la sociedad ha impuesto el tabú sobre el sexo para impedir el conocimiento, tabú que ha sido renovado y perpetuado por la tradición cristiana.

Además, el sexo constituye el secreto subyacente en todo lo que es el ser humano, que lo domina y que lo fascina por el poder que manifiesta y el sentido que esconde. Por el sexo cada uno accede a su propia inteligibilidad, a la totalidad de su cuerpo, y a su identidad. Se produce una inversión, se pasa del "principio de la realidad" al "principio del placer," reclamando la inteligibilidad del ser en la plenitud del cuerpo, que antes fuera oscuro instinto innombrable (Foucault Historia de la sexualidad, 188-189).

En nuestra cultura, destaca Foucault, la emergencia de la sexualidad marca un punto de transición y un acto de transgresión que indica la muerte de Dios, entendiendo por Dios todos los principios metafísicos del orden. Además, el violar ese tabú y hablar de su represión constituye un deliberado acto de transgresión.

La explícita sexualidad contemporánea genera un lenguaje de fisuras que se repliega al cuestionar límites, dejando de ser velo sobre el vacío ontológico proyectado por la muerte de Dios en el límite del pensamiento. Ese lenguaje se constituye en la zona marginal que conduce a la imposibilidad de sí mismo, y llega a sus confines describiendo un círculo sobre sí mismo. A la vez se actualiza en un sistemático desmantelamiento del sujeto. Una de las estructuras fundamentales del pensamiento contemporáneo es el colapso de la subjetividad filosófica y su dispersión en un lenguaje que la desaloja mientras que la multiplica uniendo y separando (Foucault Language, Counter-Memory, Practice, 42).

Todos estos fenómenos y estrategias lingüísticas y literarias descritas por Foucault se actualizan en la praxis literaria de Luisa Valenzuela, quien en su búsqueda constante apunta a descubrir y revelar el ocultamiento, las

prohibiciones y las represiones que constituyen el instrumento político del poder y del saber. Su discurso se constituye en los umbrales epistemológicos para encontrar la revelación entre fisuras.

Además, la narrativa de Valenzuela está anclada en su condición de argentina y de latinoamericana. Julio Cortázar ha declarado entusiastamente:

Leerla es tocar de lleno nuestra realidad, allí donde el plural sobrepasa las limitaciones del pasado; leerla es participar en una búsqueda de identidad latinoamericana que contiene por adelantado el enriquecimiento. Los libros de Luisa Valenzuela son nuestro presente pero contienen también mucho de nuestro futuro; hay verdadero amor, verdadera libertad en cada una de sus páginas. ("El gato eficaz")

La novelística de Valenzuela ofrece una óptima oportunidad para indagar sobre la transgresión y comprender las profundas fuerzas liberadoras de la imaginación y Eros que confrontan y desarticulan el orden racional represivo, actualizando la estética radical contemporánea manifestada en la literatura de la postmodernidad.



He aquí la motivación de este estudio, que se propone desarrollar por el análisis de la novelística de Luisa Valenzuela, una poética de la transgresión que permita elaborar y comprender las categorías que gobiernan y dan unidad a la obra literaria, y a la vez la variedad ejemplificada en los diferentes textos. /23/ Cada capítulo examinará una manifestación diferente de la transgresión en la novelística de Valenzuela.

En este estudio se ha tomado toda la novelística de Luisa Valenzuela, excluyendo su primera novela, Hay que sonreír, por ser ésta una narración entregada por estrategias narrativas miméticas, ajena totalmente a la transgresión y a la subversión. Sin embargo, Hay que sonreír (1966) constituye un texto seminal en Valenzuela en cuanto al tema del dominio del hombre sobre la mujer (Magnarelli Reflections/Refractions, 15-28) y de la relación sexual como metáfora de la relación de poder; también configura un planteamiento descriptivo de la explotación y la violencia que la mujer sufre pasivamente.

El gato eficaz señala el punto de ruptura en que Valenzuela repentinamente asume todas las posibilidades del lenguaje, como ella misma reconoce (Magnarelli "Censorship"). El capítulo dedicado a esta novela examina

la transgresión al nivel lingüístico, postulando al texto como artefacto lúdico erótico que somete al lector al ritmo seductor de su discurso. Guiada por los principios de la patafísica de Alfred Jarry /24/, Valenzuela desintegra al lenguaje precipitándolo en todas direcciones con travieso humor negro de concomitancias ideológicas, fustigando todas las instituciones y en general todos los baluartes de la cultura occidental contemporánea.

El segundo capítulo se dedica a Como en la guerra, novela de técnicas narrativas menos complejas que las de El gato eficaz, con fuerte preocupación política, y merma de humor, aunque subsisten los juegos lingüísticos con técnicas más afinadas. El análisis enfoca en la transgresión manifestada en la dispersión de la identidad del sujeto, quien en su búsqueda sigue la ruta del héroe mítico accediendo así al inconsciente subjetivo, colectivo y político.

El tercer capítulo se ocupa de Cambio de armas. El interés en este texto a los efectos de la presente tesis radica en la transgresión de géneros, manifestada en la imposibilidad de determinar el texto como novela o como colección de cuentos. De esta manera, Cambio de armas se constituye en paradigma de la desjerarquización total por

la imposibilidad de solucionar la problematización de la parergonalidad.

Cola de lagartija es el objeto de análisis del cuarto capítulo. Parte de un signo proteico, saturado de humor negro, perversiones eróticas, transexualidad, temas de identidad metamórfica linderos con el género de lo maravilloso, como vehículo de enfrentamiento liberador y centrifugador del falogocentrismo autoritario imperante en el contexto argentino contemporáneo. Interesa cerrar este ciclo de estudio con el análisis de esta novela, ya que configura un compendio de todas las actitudes, obsesiones, y estrategias narrativas transgresoras de Luisa Valenzuela.

## Capítulo I

### El gato eficaz,

artefacto lúdico-erótico

En 1972, Luisa Valenzuela publica El gato eficaz, marcando una transición radical en su novelística por la complejidad de las estrategias narrativas y lingüísticas que hacen a esta segunda novela mucho menos accesible que la primera, Hay que sonreír. Esta última se entronca con la tradición realista al desarrollar un hilo narrativo con algunas alternancias analépticas, en una cronología discernible instrumentándose de un lenguaje de definido carácter mimético. El gato eficaz se aparta drásticamente de estas convenciones. Valenzuela inventa un espacio narrativo abierto sin fronteras para permitir el libre juego de un lenguaje anárquico emancipado de todo convencionalismo y lógica. El texto constituye un campo magnético desde donde se invierten y contradicen las estrategias del discurso hegemónico, transgrediendo sistemáticamente las normas de exclusión que controlan la producción del mismo.

Michel Foucault señaló en El orden del discurso los procedimientos de exclusión que controlan y seleccionan la producción del discurso a los efectos de conjurar poderes y peligros, y de dominar y eludir acontecimientos aleatorios (11). Estas observaciones de Foucault son de particular interés para este estudio en lo que se refiere al tabú de la palabra prohibida, a la sexualidad, y a la oposición entre la razón y la locura, lo verdadero y lo falso, por la voluntad de saber.

Valenzuela, con sentido crítico liberador, transgrede esas restricciones. El discurso de El gato eficaz se deleita en voluptuosidades perversamente eróticas no sólo al nivel temático sino al de la escritura, con lo cual se postula subversivo, fuera de la norma que destina el sexo al mutismo. El sexo, apunta Michel Foucault en Historia de la sexualidad, es uno de los aspectos más prohibidos de nuestra vida, a pesar de constituir

la instancia que parece dominarnos y ese secreto que nos parece subyacente en todo lo que somos, ese punto que nos fascina por el poder que manifiesta y el significado que esconde, al que pedimos que nos revele lo que somos y nos libere de lo que nos define. (188)

Plagado de fisuras y rupturas, el texto de El gato eficaz se manifiesta como la quintaesencia de la transgresión lingüística, cuestionando postulados asumidos axiomáticamente, e interrogando al lenguaje por el lenguaje mismo.

La narrativa socava nociones de coherencia convirtiendo al texto en el espacio en el cual los modelos de inteligibilidad son desconstruidos, expuestos y desafiados (Culler Structuralist Poetics, 190). La experiencia inicial de la lectura produce una desorientación caótica, ya que es imposible reconstruir la histoire. La voz narradora lo confirma: "...galopo en las tinieblas y mi rumbo de puro imprevisible no puede ser seguido por los otros"; y más adelante, "Aquí no ha pasado nada, ni pasará ni pasa" (89). Se presenta un écrit carente de histoire, entregado por una voz narradora peripatética, consagrada a las mutaciones sucesivas, que se recrea en el espacio narrativo cancelándose y actualizándose en otro yo, como voz proteica, signo móvil que se disemina en un juego lingüístico libidinoso (Garfield "Muerte-metamorfosis-modernidad"), que fascina al lector incitándolo a la realización del texto.

El lector necesita superar el extrañamiento producido

por la lectura. /1/ A estos efectos es necesario partir de convenciones suplementarias que permitan naturalizar la experiencia del texto, aparentemente sin sentido, produciendo un contexto adecuado que lo haga legible e inteligible, por un proceso de justificación de los elementos discontinuos demostrando que no son arbitrarios ni incoherentes sino comprensibles. El lector recupera el texto relacionándolo con modelos de coherencia--no necesariamente literarios--que ya son inteligibles. En el caso de El gato eficaz, surge el imperativo de recurrir a modelos lúdicos ya que predominan las estructuras de juego, proliferando y superponiéndose en una compleja red que atrapa al lector ineluctablemente. La voz narradora da pautas explícitas: "...todo lo vivible puede ser jugable. . .Por eso juego. Cada paso de mi vida lo juego a cara o ceca..." (67). El texto se proyecta así como un artefacto verbal lúdico para cuya naturalización requiere observar las convenciones de juego.

Roger Caillois en Man, Play and Games, en su definición del juego, señala características que coinciden con esta narrativa (3-10). Según Caillois, por el juego se crea su propio espacio y tiempo en una zona intermedia en que se suspenden y transgreden las leyes de la vida común

redistribuyendo significados y valores. Además, se tiene una clara conciencia de ser una segunda realidad, elemento constantemente traído a colación en El gato eficaz, con lo cual se crean diferentes niveles ontológicos en la misma narrativa. También, el juego carece de interés material pues su interés consiste en la interacción entre los jugadores. El gato eficaz superpone una diversidad de juegos: de palabras, de naipes, de monedas, de ajedrez, sexuales. Sharon Magnarelli ha señalado manipulaciones del lenguaje que al ir imbricadas con altas dosis de humor enmascaran un juego de poder por el cual Valenzuela asalta agresivamente la represiva autoridad retórica, moral y social ("Humor and Games..."). De esta manera, por el lenguaje socava la base misma de las instituciones sociales.

Si bien es cierto que el manejo de estas estrategias es característico de la producción literaria de Valenzuela, en ninguna de sus narrativas ataca al lenguaje tan incisivamente como en El gato eficaz. Lo desgarrá por todos los flancos, en sus praxis fónica, morfológica, sintáctica, léxica, semántica y gráfica, descontextualizándolo para resemantizarlo en un plano diferente en que involucra al lector. Lo saca de su mundo



cotidiano y lo inserta en otra dimensión de tiempo y espacio a los efectos de actualizar el texto, que es juego, pues "Hay que despojarse para entrar en el juego..." (67).

Valenzuela enfoca en el aspecto fonológico, así desconstruye la homonimia de "gatillo", por ejemplo, en su doble significación de animal y parte de un revólver, haciéndonos conscientes de los procesos evolutivos del lenguaje, de la arbitrariedad del signo --las palabras no son las cosas-- a la vez que apunta a la relación simbólica entre gato y muerte, al afirmar negando "que gatillo sea gato chiquito estoy de acuerdo, que el revólver sea gata paridora de plomo eso sí que no, no me parece" (58).

Por el manejo de un artificio retórico tradicional, la aliteración, revitaliza el lenguaje al combinar con humor sonidos semejantes, con lo cual crea neologismos sin sentido a la vez que otorga ritmo a la narración:

"drenando adrenalina", "las fusas semifusas violinísticas".

Valenzuela manipula la morfología por las diferencias fónicas ligadas a múltiples significaciones, recombina marcas de diferenciación creando neologismos: "desrecompensar", "sucedeicos", "revénticos".

También se ocupa del plano asociativo del lenguaje al fundir en un solo vocablo dos o más palabras que figuran generalmente en conexión sintagmática conservando así la secuencia metonímica, pero trastocando las convenciones gráficas con lo cual presta nueva luz semántica al lenguaje: "ojosdebrasa"; "lamismasonrisa".

Valenzuela desarticula la univocidad del etnocentrismo lingüístico incluyendo vocablos de lenguas extranjeras, con lo cual cae en lo macarrónico. También transvasa lindes culturales dentro de las propias fronteras hispanas incorporando vocablos autóctonos gauchescos y del lunfardo y recogiendo elementos de la mitología popular porteña, el tango. Toma la letra de un tango consagrado: "Quién sabe si supieras que aún dentro de mi alma conservo aquel cariño...", la desconstruye con una vuelta de tuerca materializando el sentimentalismo del cariño original con la sexualidad grotesca de dedos magullados con "sabañón de orgasmo" (77).

Afincándose aún más en el acervo popular, Valenzuela se instrumenta de frases hechas, "ver para creer," "vida hay una sola," las desmantela literalizándolas para integrarlas al texto insertadas en un nuevo orden, con lo cual produce una ruptura de hábitos lingüísticos que enfoca

la atención en las posibilidades lúdicas del lenguaje. Esta estrategia, que Valenzuela emplea también exitosamente en Cola de lagartija, constituye aquí el punto de partida de la narración, ya que el gato de muerte omnipresente desde el título mismo parte del dicho popular "gato de mala muerte" así como las "perrovidas" de la "vida de perros". La voz narradora, consciente del origen de la materia prima de su relato, afirma: "Salgo con una red de pescar frases hechas y vuelvo a casa recargada. Mi ludicidad aflora así a menudo para biendisponerme." También comenta sobre la carencia de sentido "de frases insensatas" (73), insensatez guiada por la intención de "escribir de otra manera, no escuchar el canto monótono que suena detrás de las palabras" (32). Ello se manifiesta también en la desconstrucción gráfica del lenguaje esquirlado desde su mínima unidad grafemática, la letra. El hablante anuncia autorreflexivamente que se ocupa de la letra hasta del mismo dibujo, la corta a mitad de un camino ascendente (67), lo cual explica la transformación gráfica de implicancia semántica lúdica operada sobre el Prometeo que se lee Trometeo, y el Fuego, que se convierte en Juego. Ese ataque al aspecto gráfico del lenguaje se manifiesta en la metátesis sin sentido ("vsetirme" por "vestirme"), o en

la omisión o reduplicación innecesaria de letras, o en la mezcla de renglones:

"A las rubias  
piel de gato alrededor del cuello para ocultar estigmas.  
No quiero que él los vea ni se entere que duermo con  
les sientan las mortajas, y yo podré ir de negro con una  
un gato aunque sea en la garganta,..." (114).

Valenzuela incluye notables diferencias tipográficas, empleando letras en negritas o en cursiva, alterando márgenes, o dividiendo el texto en columnas. Juega con las palabras como masa indiferenciada, permitiéndoles vagar erráticas al disponerlas al azar en la página, como se ve en el capítulo 11 (76), donde violenta las normas ortográficas y gráficas que le dan continuidad y coherencia disponiendo el discurso de derecha a izquierda. Destaca así la dimensión física del lenguaje, llamando la atención a la artificialidad del mismo a la vez que revela las costuras del texto.

En esta dirección, apunta Valenzuela al intercalar artículos periodísticos entablando prácticamente diálogos o comentarios entre los diferentes textos. También inserta múltiples intrusiones textuales, con lo cual crea un bricolage /2/, al apropiarse de sistemas discursivos

convencionales, los emplea alterándolos paródicamente, y les adjudica cometidos muy diferentes de los que inherentemente poseen. Así es la instancia de la cita que en lugar de probar desarrolla una digresión semánticamente desintegradora, con respecto a la palabra gatillo de revólver y al gato chiquito (58), o del "curriculum vitae," catálogo sin sentido de perversidades.

Proliferan los espacios en blanco, manifiestos silencios del texto, ofreciendo en la discontinuidad física la materialización gráfica de la fragmentación ontológica.

El texto está segmentado como un rompecabezas. Lo confirma la protagonista al referirse a quien la reemplazará para que "arme rompecabezas como este o rompa las cabezas que más quiere". (35) A continuación procede a armar y a desarmar una frase "apología a la huida de verdad, la verdahuida" (35), fin de un fragmento para desarrollarla en el que sigue desde el título: "APOLOGIA DE LA VERDADERA HUIDA," ligado al fragmento anterior no por el significado sino por la repetición de la frase cuyos elementos constitutivos son desintegrados en ese fragmento en diferentes direcciones. A ello alude la voz narradora en una metáfora del texto como construcción arquitectónica:

Lo de la catedral es vieja historia: tuve una, desarmada en pedazos en un rompecabezas con que armaba castillos terroríficos y torres almenadas hermanas de derrumbes. Cuando consiga otra a los ángeles les pondré cabezas de gárgolas, el altar quedará con los pies para arriba y el cristo de majestad perderá en estulticia lo que ganará en hombría. Todo ha de hacerse humano en mis dominios, todo estará mezclado: el bien con el mal y las torcidas intenciones. (79)

Este sentido de producción textual segmentada e inconsecuente es traído a colación autorreferencialmente repetidas veces:

El juega con mis frases y yo se lo permito. Componiendo textos como rompecabezas se le pasan las horas y yo puedo sentarme a tejer redes hasta que el texto final acaba exasperándolo y me grita: dejate de pavadas y haceme de una vez ese suéter que quiero sin miles de agujeritos. (73).

El lector involucrado, en su etapa inicial de naturalización del texto, intenta armar el rompecabezas y descubre que las piezas no encajan entre sí. No responden

a un logos organizador centralizado, sino a diferentes centros sin relación racional, orquestados ilógicamente por inversión, fragmentación y asociación de universos naturalmente incompatibles. Se articula así un logogrifo textual plagado de intersticios cuya continuidad no emerge de una lógica semántica sino de la asociación sintagmática de los signos que mantienen una coherencia gramatical al ser lanzados en un impulso de "verborragia" lúdica.

Valenzuela rompe todo marco de referencia lógico y racional al seguir la estrategia palinódica de un signo oscilante que afirma y se retracta, destronizando la autoridad de un centro generador de significado. Ese vaivén entre la afirmación y la negación se proyecta explícita e implícitamente multiplicándose desde la oración al párrafo, de la página a todo el texto. Como se aprecia en "Conservo aquel cariño, no conservo..." (77), o "Es como si el sol de otoño inundara mi pieza --y yo detesto el sol, detesto los otoños--es como el sol de otoño sin ser el son ni otoño y sí muy placentero a mis sentidos. (102)

Valenzuela transgrede los límites entre la verdad y la mentira, la razón y la locura, anulando la importancia de los binarismos y toda sujeción a órdenes establecidos. Irresponsable de todo contexto hace estallar los clisés --

anquilosados hábitos discursivos-- desintegrando el lenguaje, el cual parece menos jirón de criptograma que vacío y destrucción (Barthes El grado cero de la escritura, 76-77). Así lo corrobora la voz narradora al referirse a "nosotros los que somos amorfos, los que tenemos el coraje de anular la evidencia..." (94), y a los castillos llenos de vacío. (114)

El gato eficaz se presenta como un artefacto literario suicida que, a la manera de los textos del siglo diecisiete descritos por Stanley Fish en Self-Consuming Artifacts, se consume a sí mismo en dos direcciones, la escritura y la lectura:

...the reader's self...is consumed as he responds to the medicinal purging of the dialectician's art, and that art, like other medicines, is consumed in the workings of its own best effects. (3)

Dicho efecto se potencia por textos como el de San Agustín citado por Fish:

Illuc ergo venit ubi erat.

He came to a place where he was already.

(41)



La primera parte de esta oración, dice Fish, establece un universo de objetos fijos y discretos, para abolirlo en la segunda mitad. Como en el discurso de El gato eficaz, se le niega al signo toda función fuera de sí mismo al no producir mensaje alguno. Sólo le resta el significante, cáscara vaciada de significado, que responde "a la urgencia de los vientos que nunca lleva a nada." (78)

El discurso consume y absorbe al lector en un juego burlón de un signo que aparece y se oculta, sin origen ni fin, intermediario dinámico cuyo rumbo es imprevisible por "no saber dónde se va, ni quiénes somos, ni de dónde venimos." (89) Se trata de un signo errante que en su movilidad transgresora al desplazarse en sustituciones infinitas se cumple en otro signo. Esta potencialidad transformadora se traduce en una cadena de repeticiones y mutaciones de significantes que modifican y anulan al anterior, desintegrándose y reencarnándose en un juego que revela una ausencia y produce una semiosis ilimitada que en la huella de su movimiento plasma el trazo del signo. Así se aprecia en el "Itinerario felino," en el cual describe a "una vieja convertirse en piedra, a una piedra en vieja, a una vieja en piedra, y así como en cadena hasta que todas las ruinas fueron seres humanos y los seres humanos

ruinas." (28) El yo narrador, que es esencialmente discurso, también refleja esas mutaciones "cambiando a cada paso" (87), pues "Para verme por dentro hay que ir adelante y se llega a lo íntimo, trascendental y único: mi metamorfosis" (59).

Al respecto, Evelyn Picon Garfield ha señalado que el hablante

no se limita a las mutaciones de animales puesto que además de ser gato, tarántula, murciélago, cáscara bivalva y lobo, la protagonista se convierte en árbol con savia, atleta cuando se cambia de sexo, huevo rodado; sólo recupera su forma original humana mediante el coito . . . El resultado de la mutación no importa tanto como el proceso mismo de correspondencias y concatenaciones. ("Muerte-metamorfosis-modernidad")

Valenzuela intenta por ese proceso dinámico y fluido plasmar el vuelo de las palabras aboliendo toda fijeza, como lo afirma con humor la voz narradora al negarse a recibir una placa de bronce que sólo perpetúa, "...yo prefiero anularme . . . pues la gloria de todos debe andar por el mundo y no quedar prendida a ningún molde" (52).

Este peripatetismo, dejándose llevar por la corriente del lenguaje en conjunción con la afirmación y negación movida por la transgresión de todo convencionalismo, proyecta claras concomitancias epistemológicas, pues "Trasladarse significa descubrir la verdad detrás de los paisajes, romper laboratorios para ver qué hay adentro" (31). El lector que ha seguido la trayectoria descentrada del discurso se percata que no alcanzará significación fuera de ese recorrido ya que, "Como ocurre siempre en una ciencia verdadera sólo se puede andar; llegar hasta el final del camino es imposible" (Lotman 104).

El texto, al cerrar, no concluye sino que queda en una situación idéntica al principio, proyectando las características circularidad y repetición de todo juego. Permanece abierto y disponible a la reedición de las instancias del juego perpetuando los turnos para volver a empezar como una víbora que se muerde la cola, con lo cual fusiona los dos aspectos del ciclo que recorren la narración, la afirmación y la negación desdobladas en la construcción y la destrucción, reflejo de esa voz que se complace en armar y desarmar el texto y que aguarda a otro lector cómplice

a la espera de un nuevo solidario como vos que descubra las claves de este juego y alinee las piezas--blancas perrovidas, negras gatomuertes-- y retome los ciclos. Jaque mate otra vez, que me mate de lejos. Me mate, memite, me imite: sólo en un renacimiento reside mi esperanza.

(119)

Por este mensaje último, al volver a autodefinirse como juego, el discurso se cancela a sí mismo a la vez que niega a la ficción como tal ratificando ostentosamente su calidad de artificio. Con ello corrobora su afirmación anterior:

...el papel es trampa y nada que provenga de él puede ser recordado. El papel es trampa, yo soy trampa toda hecha de papel y mera letra impresa.

(109-110)

De esta manera, Valenzuela revela las pautas para la lectura en cuyo proceso de recuperación textual el receptor se ha de apartar de toda ingenuidad literalizadora y ha de descubrir las claves en la refracción de un espejo, en este caso deformante.

Exijo ser leída con calma y rebeldía, con una balancita para cada palabra. Este es mi

testamento y leeremos como leen los abogados, dando a cada vocablo justo peso, sin invertir el orden de las cláusulas, equivocándonos. Por suerte alguien sabrá que el significado es otro y me leerá tan sólo en los reflejos. (90)

Consciente del juego y guiado por el sentido lúdico, el lector enfrenta esa amalgama desorientadora de elementos incompatibles y contradictorios producida por un lenguaje y una sintaxis desconstruidos, y procura descubrir el componente que otorgue unidad y coherencia a la naturalización del texto. Sharon Magnarelli, en una lectura acertada en que examina algunos de los aspectos lúdicos del lenguaje, los integra por el patrón del ajedrez ("Humor and Games..."). Sin embargo, si bien es cierto que esta lectura está respaldada por el texto y que Valenzuela explícitamente alude al ajedrez, se trata de un juego cerebral que apela al sentido de orden apolíneo por el cálculo y la estrategia requeridos para su ejecución. En la experiencia total y repetida de nuestra lectura se generan excedentes narrativos heterogéneos que escapan cualquier orden de cálculo e impiden una recuperación integral del texto si nos atenemos a esos principios, a la vez que involucran al lector en otros niveles, dejándolo en

un estado de pérdida y cierta avidez insatisfecha.

Es así que se percibe que el signo, al afirmar y negar, en su vaivén burlón de aparición y ocultamiento, se complace seductor frente al lector absorbiéndolo en una voráGINE lingüística. Lo rinde a un estado de pérdida que se apodera de él en su centro de goce. El lector es involucrado en un juego que excluye el cálculo, y que se manifiesta como ilinx o vértigo. De acuerdo con Caillois en Man, Play and Games, el ilinx está regido por las condiciones de paidia, promotora de transgresión y desorden, que implican agitación y turbulencia resultando en excesos de energía conducentes al paroxismo. Por el ilinx se intenta sustituir abruptamente la estabilidad de la percepción de una realidad ordenada y lógica por un campo móvil y múltiple donde desaparecen la oposición entre lo verdadero y lo falso, entre la razón y la locura. Se plantea un universo sin normas en que el jugador improvisa confiado en la fantasía sin sujeción a reglas dejándose, llevar por un movimiento rítmico voluptuoso y destructor que lo rinde a un estado de pérdida y éxtasis dionisiaco.

Al gestarse una ficción gobernada por las condiciones de ilinx, se manifiesta una erótica de la forma que conduce en la naturalización del texto a otros patrones culturales,

los sexuales. La voz narradora entrega pautas para esta lectura en el capítulo diez: "PARENTESIS PARA 3 VARIACIONES LUDICAS" (67), en que declara que todo es juego, para continuar con un apartado titulado "JUGUEMOS AL FORNICON" (68); jocosa parodia del coito, que en nuestra lectura se proyecta con potencia alegórica iluminando una reflexión sobre el acto de narrar y el de leer, por los claros paralelos que se descubren en el proceso de recuperación textual entre estos actos y el juego del "fornicón."

Para elucidar esta interpretación será necesario incluir algunas consideraciones lingüísticas implícitas en el breve título, a partir del sujeto ("nosotros"), como categoría del lenguaje que indica una posición en un sistema de comunicación, y que importa por señalar en la coyuntura de la enunciación lingüística un nivel pragmático que incluye a quien lo usa y a un interlocutor silencioso, que a falta de otro no puede ser más que el lector, como receptor del acto de comunicación que es el texto.

"Nosotros," como indica Benveniste en Problemas de lingüística general respecto a "yo" o a "tú," no puede ser remitido "a una realidad ni a posiciones objetivas en el espacio y en el tiempo" (175): se refiere a la realidad

del discurso y a su praxis, y "no puede ser identificado sino por la instancia del discurso que lo contenga y sólo por ella" (173). Al emplear exhortativamente "nosotros" se implica a un "yo," la protagonista narradora, y a un "tú," individuo a quien se dirige esa alocución invitadora, signo móvil y vacío que se llenará con cada receptor que asuma en su lectura la instancia del discurso, actualizando la situación del juego erótico en la invitación "Juguemos al Fornicón", invitación aceptada tácitamente al participar como lector.

A continuación sigue la descripción humorística del preámbulo del coito, en que uno de los jugadores asumirá el rol más o menos activo: "comenzará el juego estirando una mano sobre el contrincante y tratando de alojarla en sus partes más recónditas" (68). Se refiere a la voz narradora que tratando de atraer al lector, transgrede fronteras para establecer contacto con lo prohibido y oculto. Tal vez

la otra persona al principio se resiste a jugar.

. . .en ningún momento debe olvidarse esa mano que ha ido avanzando sin necesidad de tomar el cubilete. (69)

El receptor desorientado resiste la participación, pero debe tener presente el recorrido de ese signo que



merodea sin llegar a su objetivo: "...conviene que el jugador 2 comience a actuar, si no lo ha hecho antes de puro atolondrado. . .Por fin encontrará algo sorprendente."

(69) Es necesaria la activación del receptor, quien al salir de su aturdimiento se sorprenderá descubriendo oculta la motivación epistemológica del discurso, en este caso revelar un signo de ausencia. Se ha de "ensayar el mayor número y variedad de poses sin romper el contacto."

Además, "...no es necesario emitir palabras inteligibles"; y "ambos deben realizar entonces un movimiento de vaivén combinado con otro de rotación..." (70), con lo cual se alude al discurso que experimenta con numerosos juegos de palabras, a veces sin sentido, desplazándose en circunvalaciones y vaivenes que el receptor ha de seguir con entusiasmo, ya que "El juego se enriquece en función directa a la imaginación y el entusiasmo que ponga cada uno de los participantes en practicarlo" (70).

Esta experiencia erótica es motivada al nivel del discurso por los tropos de placer generados por estrategias palinódicas que producen el preámbulo de placer, según Peter Brooks en "The Idea of a Psychoanalytic Literary Criticism":

Forepleasure is indeed a curious concept, suggesting a whole rhetoric of advance towards and retreat from the goal or the end, a formal zone of play (I take it that forepleasure somehow implicates foreplay) that is both harnessed to the end and yet autonomous and capable of deviations and recursive movements. When we begin to unpack the components of forepleasure we may find a whole erotics of form. . . . . Forepleasure would include the notion of both delay and advance in the textual dynamic, the creation of that 'dilatory space' that Roland Barthes, in S/Z, claimed to be the essence of the textual middle, through which we seek to advance toward the discharge of the end, yet all the while perversely delaying, returning backwards in order to put off the promised end, and perhaps to assure its greater significance.

(7)

El lector es atraído por el movimiento provocador de avance y retracción de un signo que afirma y niega en un afán de posesión y desposesión, continuidad y

discontinuidad, disolviendo las formas constituidas, proceso implícito, según Bataille, en el erotismo (Erotismo 32). De esta manera el discurso se desarrolla como el vaivén del mar, en que las olas se penetran y se pierden la una en otra.

El lector espera lograr un placer intelectual de saber, de conocer origen y fin, y ante los espacios dilatorios creados por los múltiples retardos escalonados que lo conducen por inesperados meandros llenos de dificultades, oscuridades, marchas atrás, circunvalaciones, desgarramientos del lenguaje, es incapaz de devorar el texto y lo desmenuza página a página como se lo indica la protagonista:

La lectura veloz no fue hecha para mí. Me gusta la lectura para adentro, con peso en cada coma, una frase nueva en cada frase y un nuevo paso en donde no cuente el tiempo. Voy para atrás, para adelante . . . . . tanto volver sobre lo mismo --volver atrás las páginas-- leer y releer lo que yo escribo. (77)

La protagonista, como Scherezade, emplea la narración para cautivar a su receptor: "Entonces me eché a su lado y le conté un cuento lento, acariciante para completar su

entrega." (8) Pero, como las caricias prodigadas "con papel de lija en la mano rugosa echando chispas" (114), las generadas por sus cuentos, con palabras chirriantes y desafinadas que retienen "el sonido disonante, la cacofonía involuntaria" (56), son escalofriantes y repulsivas, pero atractivas, enlazando fascinación y horror.

Se articula una intención estética explícitamente aviesa. (95) La protagonista afirma: "Es buen combustible la sevicia." (62) Como catalizador se recurre a la crueldad, al grotesco lujurioso y procaz en orgías sangrientas y flagelantes heredadas del repertorio de la pornografía y del horror, como en "una danza de negros desnucados blandiendo sus cabezas" (106), o en la instancia en que "...asfixió a la rubia con el miembro de Abel, a Abel le retorció el cogote para ahogar sus chillidos..." (66)

Se desprende del texto la fruición del destrozo como transgresión que conduce al saber: "...yo le canto a la gloria del destrozo," afirma la protagonista, "Sí, quiero ayudar al hombre . . . Lo voy a destrozarse para ayudarlo. . . .sabrás cómo es más vida la letal experiencia de la muerte" (18).

Garfield ha señalado con acierto:

El destrozo deviene fuerza vital, pulsión censoria, desagravio férreo contra una sociedad opresiva. El código ético es arrasado por la fascinación con la marginalidad erótica--homosexuales, lesbianas, mirones, masturbadores y muchachas desvirgadas a hierros--; por un vampirismo de colmillos, murciélagos, lobos dispuestos a sorber las inagotables secreciones fisiológicas, y por el despojo sexual del cuerpo mediante su fragmentación y licuefacción deleitosas en pelos, leche, saliva, sangre menstrual, castraciones de testículos cargados, esperma, vagina y fetos. La protagonista participa en la desmembración de su propio cuerpo, máscara espuria y monstruosa de su esencia proteica, cuyos pedazos se reajustan con cada sacrificio, con cada coito. . . ("Muerte-metamorfosis-modernidad")

Por la libertad desenfrenada del destrozo, la protagonista involucra al prójimo en una voluptuosidad erotosádica: "...es el contacto directo con los seres lo que aprecio, una urgencia animal por saborear la sal y hundir las pústulas con el dedo para saber de ellas." (43);

y "yo corro tras el rengo y le hago zancadillas . . . Corriendo me tiro al suelo y me abrazo a las muletas; mi boca queda a la altura de su sexo y no puede así escaparse hacia los baños de hombres" (17).

Esa concomitancia erotosádica se proyecta en su contraparte masoquista al lector, sometido al doble flujo de impulsos contradictorios y complementarios de repugnancia y fascinación, y a la protagonista misma, también lectora, como se deduce de su reacción vicaria ante la sexualidad insatisfecha: "El chirrido que arranca del gato a contralomo me revuelve la sangre: un vibrar pulsátil, una onda sonora llega hasta mi camastro y yo aprieto las piernas a falta de otra cosa" (114).

El lector, como ese hablante, no logrará asir su objeto, el mensaje, pero es impulsado a seguir adelante deleitado por los juegos lingüísticos exhibidos por la voz narradora, en un lento recorrido más propicio aún para el goce textual.

Roland Barthes, en El placer del texto, define al texto de goce como

el que pone en estado de pérdida,  
desacomoda, . . . , hace vacilar los fundamentos  
históricos, culturales, psicológicos del lector,

la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje. (25)

Desacomodado ante la ruptura de todos sus esquemas que hace tambalear los fundamentos de sus valores, el lector es abocado a enfrentar la crisis de su relación con un lenguaje desintegrado, y queda en estado de pérdida ajeno al mundo exterior, inmerso en esa experiencia literaria de naturaleza perversamente erótica.

La perversidad, que conduce los procesos a funciones o conclusiones diferentes de las que inherentemente les son conferidas, de acuerdo a Peter Brooks en "The Idea of a Psychoanalytic Literary Criticism," está implícita en el juego preambular del goce erótico.

Forepleasure implies the possibility of fetishism, the interesting threat of being waylaid by some element along the way to the 'proper' end, taking some displaced substitute or simulacrum for the thing itself, a mystification in which most literature deals, sometimes eventually to expose the displacement or substitution as a form of false consciousness, sometimes to expose the end

itself as a false lure. It includes as well the possibilities of exhibitionism and voyeurism, which surely are central to literary texts and their reading. In the notion of forepleasure there lurks in fact all manner of perversity ..., the possibility of a text that would delay, displace and deviate terminal discharge to an extent that it became non-existent as, perhaps, in the textual practice of the 'writable text' ('texte scriptible') prized by Barthes... (7)

El texto de El gato eficaz se desvía perversamente de una descarga final al desarrollarse enredándose y dilatándose en un juego de finalidades subalternas que lo agotan progresivamente configurando un texte scriptible, que se exhibe ostentoso en exuberancias léxicas y sintácticas exponiendo el secreto de su signo vacío frente a un lector convertido en "voyeur" al deleitarse en contemplar los ires y venires de ese lenguaje erótico /3/ que logra seducirlo haciendo del texto un simulacro de placer: un fetiche.

Barthes ha señalado:

El texto es un objeto fetiche y ese 'fetiche me desea'. El texto me elige mediante toda una



disposición de pantallas invisibles, de seleccionadas sutilezas: el vocabulario, las referencias, la legibilidad, etc. (El placer del texto, 46)

De este modo, el texto de El gato eficaz es un fetiche que abre la senda provocadora de la pérdida subjetiva en un espacio de perversión en pos de un deseo desplazado que no puede alcanzar su objeto.

Carente de histoire, encarna una audaz experimentación en que se desmantelan las estructuras canónicas de la lengua. Se transgreden las normas de comunicación alcanzando todos los componentes del discurso hasta su mínima expresión gráfica, la letra, y el espacio en la página. Desplegando una exuberancia léxica procaz, el texto golpea al lector con repulsiva sevicia, atrayéndolo y repeliéndolo en la progresión preparatoria de una culminación insalvable. Logra fascinarlo y sumergirlo en la lectura deleitándolo en 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 al lenguaje dejando al desnudo su vacío.

El texto aparece como vehículo de goce erótico, maliciosamente crítico de la práctica textual, la escritura y la lectura. Apartado de la búsqueda de totalidad y trascendencia de un logos central, enfoca en el proceso plasmando la huella de la trayectoria de un signo errante que se desplaza metonímicamente con aliento dispersivo y que, al afirmar y negar, cuestiona y traspasa fronteras, apuntando a la ausencia de un límite absoluto, ilimitación fundamental para la transgresión. A la vez, Valenzuela revela en la palinodia del signo la metáfora de una tensión que recorre esta narrativa entre construcción y destrucción, con un claro sustrato ideológico, anclado en la realidad argentina, coherente con el objetivo epistemológico de la transgresión. Luisa Valenzuela articula por la escritura una ideología revolucionaria, bajo una doble postura anárquica de sentido apocalíptico mesiánico de salvación por la destrucción. La protagonista proclama su objetivo de "ayudar al hombre exponiendo sus faltas, delatando miserias, abriendo sus heridas . . . Poco tengo que hacer para salvarlos, sólo el esfuerzo triste de destrozarse su imagen" (18). Será la destrucción, etapa necesaria de una Argentina que "empieza a desarmarse para encontrar su forma" (29).

## Capítulo II

### Como en la guerra,

búsqueda del otro subjetivo, cultural y político.

En 1977, Valenzuela publica su tercera novela, Como en la guerra, planteando con ella una propuesta ontológica actualizada por el desplazamiento inagotable del protagonista quien en su búsqueda de identidad individual y colectiva encuentra la dispersión. Ello se revela en el discurso por el desfase de los planos desde los cuales hablan las diferentes voces proteicas, lo cual coincide con las nociones expuestas por Michel Foucault en La arqueología del saber respecto a las diferentes modalidades de enunciación del discurso clínico (89-90).

Luisa Valenzuela en Como en la guerra subvierte el canon humanista sobre la identidad que se ha tornado axiomático por la aceptación sin cuestionamiento que ha recibido a través de las diferentes tradiciones y generaciones. Dicho canon configura el mito del yo cartesiano trascendental con una estructura psicológica ordenada, coherente y por lo tanto inteligible que afirma

la integridad y estabilidad de un sujeto unitario. De acuerdo con Leo Bersani, en A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature, la noción de sujeto, abrazada por la burguesía, corresponde a una ideología conservadora y reaccionaria que postula una naturaleza humana rígida, reacia a los cambios sociales, en apoyo de estructuras sociales y de poder tradicionales, cuyo objetivo es consolidar y perpetuar un sistema político autoritario (51-88).

Valenzuela intenta exorcizar esta noción. Apunta a revelar y denunciar "el inconsciente", el otro del régimen oprobioso que cubrió de ignominia a la Argentina de los años 70 y los tempranos 80 con la represión sin cuartel de sus ciudadanos exasperada por la desaparición de miles de individuos. La novela testimonia esa represión doblemente. Sufrió la censura impuesta por el gobierno, el cual, así como "eliminó" inescrupulosamente a miles de individuos, suprimió páginas delatorias de la edición argentina. La edición de Editorial Sudamericana de Buenos Aires de 1977 de Como en la guerra no pudo imprimir la "Página Cero" que figura en la edición inglesa. /1/ Esta página abre la novela golpeando violentamente al lector con una experiencia cruel y aborrecible, el interrogatorio del

protagonista en el momento en que le insertan un caño de revólver en el ano y amenazan dispararlo. Este momento funciona como apertura hacia una captación total que motivará la narración, ". . . the instant prior to coming to grips with things, the insurmountable barrier." (5), y facilita el acceso al mundo interior, ". . . to be transported to the bottom of things and enter a diffuse world . . . where I reshape and recompose myself" (5). La "Página Cero" constituye el punto de partida para un viaje de búsquedas y encuentros, de presencia y ausencia, en diversos espacios, tiempos y niveles de la realidad que le devuelven en espejos fallados la imagen de un Otro desconstruido y reconstruido en posibles órdenes por zonas geográficas de diferentes raíces histórico-culturales, dramatizando la noción lacaniana de la división del sujeto /2/, la cual a su vez se proyectará a la noción de identidad nacional.

La narrativa se desarrolla en cuatro capítulos entregados por diversas voces con el predominio del protagonista. Esas voces, contradictorias a veces, nunca se fusionan sino que se refractan y se relacionan dialécticamente, descentrando y fragmentando el discurso, a la vez que delatan la representación falsa del significante

y la incapacidad del sujeto de aprehender el significado.

En el primer capítulo, "El descubrimiento," la búsqueda se realiza "in effigie" en Barcelona, en las sesiones de psicoanálisis de una prostituta, de quien no se sabe ni el nombre, y a quien el protagonista, AZ, en su papel de psicoanalista, cree haber conocido en Buenos Aires, quince años atrás. AZ acude a esas sesiones cada noche con un disfraz distinto, como modo de acceso al Otro.

En el segundo capítulo, "La pérdida," la prostituta ha desaparecido. Siguiendo la pista de un reguero de sangre, AZ continúa buscando a su Otro, ahora en ausencia. Esta vez lo encuentra de forma fetichista, en la fijeza de unas fotos de ella, llegando a experimentar el terror de un conocimiento demasiado pesado. Prosigue llevando "su infierno" a planos diferentes, y se desdobra especularmente en el de los sueños para regresar a América.

En el tercer capítulo, "El viaje," el protagonista es conducido fuera del tiempo por un México mítico en una serie de rituales de purificación. Ascende y desciende para "penetrar la zona prohibida" (154) de lo sagrado. Se reintegra después a la diacronía de las noches en un rito teatral de antropofagia y logra conocer los males sociales: el hambre, la mezquindad, la miseria.

Continúa volando al sur y llega a Buenos Aires en el capítulo cuatro, "El encuentro," en una alegoría de misticismo colectivo popular. El protagonista se une a interminables colas de seres que avanzan muy lentamente. Luego, sigue a un comando guerrillero para llegar a provocar por la explosión de un hermético mausoleo la epifanía que revelará la efigie de una Santa, reencarnación de la prostituta del capítulo primero, de quien espera recibir la explicación total, "la verdad, el conocimiento, la felicidad, el sumo acontecer, la desesperanza." (154)

Se observa en la praxis textual el entretrejimiento de códigos psicoanalíticos, semióticos, míticos y místicos, potenciados por los pre-textos que motivan la narrativa. Incluso la voz narradora explícitamente señala pautas lacanianas y míticas para facilitar el acceso al texto /3/, las cuales serán integradas en este análisis sucesiva y complementariamente.

El protagonista de la novela, AZ, es semiólogo y psicoanalista, profesiones ambas que revelan compatibilidad natural si se tiene en cuenta que el lenguaje, sistema de signos, objeto de estudio de la semiótica, es la materia prima del psicoanálisis por medio del cual, según Lacan, se constituye el sujeto en relación al Otro. Además, la

estructura del consciente y del inconsciente se proyecta al lenguaje, con un significante flotante que no puede recobrar su significado elusivo. Esa estructura del lenguaje también se manifiesta en el deseo, fuerza continua, excéntrica e insaciable que motiva y actualiza la búsqueda del sujeto en pos de un objeto siempre fugitivo y mutante. En este caso, se trata de un deseo metafísico cuyo objeto pertenece al dominio del saber, que se articula siguiendo diversos modelos que actúan como mediadores iluminando al sujeto y al objeto: el psicoanálisis, el fetichismo, la identificación por canibalismo, el peregrinaje místico y la trayectoria del héroe mítico.

En el primer capítulo, el protagonista, AZ, está dentro de un círculo familiar con Beatriz, su esposa, quien aparece satisfecha en esa vida burguesa, sin interés en aventurarse fuera de ella, y en quien no se vislumbra el deseo metafísico. Desde el polo opuesto, AZ busca salir de ese círculo, movido por el deseo del Otro especular, la prostituta sin nombre. Ella, por ser elusiva, garante la indestructibilidad del deseo que lo mueve y que lo arrastra a una fascinación erótica, mientras él busca el aniquilarla como sujeto independiente al intentar controlarla siendo uno con ella.



AZ se precipita hacia ella siguiendo el modelo del psicoanálisis. Según Lacan, el psicoanálisis se basa en una división básica entre el sujeto y lo que no sabe de sí mismo, y en el esfuerzo por descifrar la estructura por la cual el inconsciente se representa en las palabras del Otro. AZ hurga en la memoria de ella, informándose sobre su primera infancia, sobre sus fantasmas. Al cuestionarla ontológicamente, él intenta conocer la verdad sobre sí mismo, su naturaleza, y la motivación que lo lleva a depender de ella, ese Otro, quien puede identificarse con el papel de la madre en la relación con el niño, y que como ella, no puede nunca llenar su vacío, satisfacer totalmente las demandas.

AZ procede según las reglas psicoanalíticas pero de modo muy sui generis, como lo señala él mismo explícitamente:

Nosotros tenemos nuestros propios métodos de análisis y les pedimos por favor que los respeten, así como les pedimos por favor que respeten el trabajo de nuestra analizada. (14)

Continúa más adelante aclarando "...me vi obligado... a dedicarme por ella al psicoanálisis de manera clandestina..." (16) Va al apartamento de ella regularmente los

lunes, los jueves y algún sábado a las tres de la mañana para encontrarla agotada y dispuesta a revelar sus mecanismos inconscientes, y para conocer todo de ella. AZ graba todos los encuentros para examinar por el discurso los comportamientos locutorios y a través de ellos por un camino regresivo provocar la emergencia del dato que como síntoma revele el secreto inconsciente y lograr saber, ya que por el lenguaje no sólo se constituye el sujeto sino que se aprehende la realidad. Lacan ha afirmado:

The psychoanalytic experience has rediscovered in man the imperatives of the Word as the law that has formed him in its image. . . .it is in the gift of speech that all the reality of its effects resides; for it is by way of this gift that all reality has come to man and it is by his continued act that he maintains it. (Ecrits: A Selection 166)

Así el proceso entero es operado por el lenguaje en una relación dialógica, del paciente al analista y del analista al paciente, que posibilita la actualización de la transferencia (Benveniste I, 75-77). Este proceso psicoanalítico, según Lacan en The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, representa el esfuerzo del

inconsciente por restaurar lazos entre ideas y recuerdos del pasado y del presente, reexperimentando simbólicamente de forma inmediata escenarios pretéritos de relaciones infantiles reprimidas (146 y siguientes). AZ emplea eficazmente este método con su analizada desde el comienzo para hacerlo funcionar en el proceso descifrador y revelar así las secretas máscaras del deseo pasado y presuntamente "pisado pisoteado borrado de un plumazo por inútil y estéril" (74). El protagonista afirma: "(hay que acelerar la transferencia, hay que acelerar la transferencia nos dijimos quizá impacientemente para no dejar a la enferma librada a sus afectos)" (15-16). Y así juntos

"..deshilando, desmadejando fino para recordar aunque sea una vez más, una última vez, parte de aquellos tiempos. Y las imágenes vuelven como dibujadas a mano alzada." (74)

Ella recupera diferentes instancias de su pasado. En algunos casos se manifiesta autoconsciente del proceso analítico así como de la dificultad de llegar más allá del significante al significado, al inconsciente, "...si algún día llego a entender mi letra, a descrifrar mi mensaje, ese día sabré los oscuros secretos que quiero transmitirme..."

(13) En otras instancias le narra sueños diluidos en el tiempo, deshilachados en la otra punta del mundo, o se

autoatribuye sueños de Alfredo Navoni, amante y camarada de sus actividades guerrilleras, quien pasó a la clandestinidad por un obligado destierro (75-77).

Por otra parte, el proceso de transferencia desarrolla su contraparte. No escapa el efecto del deseo del analista, quien no puede evitar ser afectado, pues se pregunta si será él o ella quien contagia obsesiones, concluyendo que es ella la gran contaminadora (66). AZ forzosamente interviene en lo que dice la paciente entrelazando los deseos de ambos por una acción recíproca que se extiende a una relación sexual "... en una exhaustiva encamada con ella la noche anterior, sumergida en una pasión y en una ternura que no estaban previstas..." (60). Al entretejer los códigos de los apetitos carnales en un estudio inicialmente proclamado muy profesionalmente, Valenzuela potencia un gesto burlón que socava el método psicoanalítico /4/.

Por esa relación de reciprocidad, AZ, absorto en la mutua contemplación, la usa a ella de espejo para verse mejor, y tratar de descubrir si hay algo de sí prendido en ella que le dé sentido de totalidad. Ella, reflejada en el espejo, se erige en su Otro evocando la primera dependencia de la madre de quien él necesita reconocimiento para

restituir su verdadera imagen y lograr plenitud (72).

En la situación psicoanalítica, el sujeto se instrumenta de la palabra para liberarse y crearse como recurso y llamado, a veces vehemente, del Otro, de quien espera verificación y reconocimiento. Al asumir el lenguaje y entregar el don de la palabra, el sujeto se coloca en un nivel de intercambio de lenguaje que fija los roles del que da y del que recibe solicitando del oyente la función de interlocutor (Benveniste I, 77). La prostituta, al comunicarle sus evocaciones y sueños, coloca a AZ en el papel de auditor; pero por el juego de reflejos especulares, ella se presenta también como la imagen de él proyectada en el espejo intercambiándose los papeles. Por otra parte, AZ, consciente de su carga interna que aumenta y lo supera en su trayectoria de búsqueda, expresa el deseo de hacerse "un control de análisis" (72), de encontrar a alguien que hurgue en sus vivencias y ubique un cuadro patológico que lo enmarque (118) y lo explique (145). Es así que, al entregarnos su discurso, con el texto, el protagonista está reproduciendo el modelo de psicoanálisis generando un encuentro con un interlocutor, el lector, que tiene lugar en el medio artificial del discurso. El lector como el analista opera sobre el discurso. En esa dirección

apunta el comentario de la prostituta sobre la capacidad del escritor de entregarle al analista el material más noble o execrable (32). Se presenta un texto que, concordando con Peter Brooks en Reading for the Plot: Desiring and Intention in Narrative (234), propone un espacio de transacción retórica en el cual el lector es incitado a intervenir por el mero acto de leer, y a sumergirse en los detalles del discurso en pos de un significado elusivo que no puede captarse por su continuo escabullirse por debajo de la cadena significante. El lector intenta recuperar el texto y reordenarlo proyectando una hipótesis de interpretación de espacios semánticos más vastos, con lo cual la situación psicoanalítica de la novela se proyecta como una alegoría de la lectura.

La instancia del psicoanálisis destaca la coyuntura dialógica del discurso y el aspecto lacaniano del sujeto dividido y creado en la fisura radical del signo. AZ se siente desdoblado y colocado fuera de sí movido por un enemigo interno contra el cual lucha. Al asumir la narración, se maneja con el conmutador "yo," máscara vacía que ubica pragmáticamente al hablante y que sólo se define en la instancia de la enunciación (Benveniste I, 172-175), creando la ficción de un sujeto escondido. Pero el

protagonista se rebela contra ese "vocablo impúdico" que intenta dibujar de un plumazo y asir el constante devenir del ser en mutación incesante desarticulándolo (106). Lo priva de su función de sujeto que rige al verbo que acompaña en su conjugación: "Yo sabría apreciar su estética..., yo saber apreciar, yo poder..." (56).

El hablante, como en una cinta de Moebius, se desplaza de la interioridad a la exterioridad del "yo" y viceversa:

El (pasaré a llamarlo yo) sabe (sé) que son benéficas para nosotros; yo sabe muchas más cosas de las que quisiera hacerme cargo. O no. Yo es así (soy así). (136)

En este juego del conmutador inherentemente móvil, el sujeto en su búsqueda intenta asir y fijar a "yo" cambiándolo de categoría. Lo hace funcionar como nombre para aprehender la noción constante y objetiva que, según Benveniste, remite siempre a un objeto singular siempre idéntico en la representación (I, 73). AZ es consciente que el nombre funciona como un ancla que "fija a una única sucesión de imágenes" (83) y que encasilla impidiendo la libertad. En el universo que comparte con Beatriz, su esposa, en el orden real, emplea un nombre, AZ, apropiado para un semiólogo por abarcar toda la gama del alfabeto.

Sin embargo, en el ámbito imaginario que comparte con la prostituta, ella ignora su nombre y lo prefiere así sin nada que lo fije, desintegrado en todas las caras de sus máscaras. (73)

La narrativa se vertebra por el empuje de dos fuerzas en tensión alrededor del protagonista: una de integración y otra de dispersión. La fuerza integradora se manifiesta en el afán del sujeto de reencontrar la plenitud primera en la "otridad" en el registro imaginario:

...él que ya es yo empieza poco a poco a identificarse, a rejuntarme, el él-yo, yo y mi Otro . . . conformamos una misma identidad, casi una persona. (135)

O, se manifiesta por la transferencia al pretender AZ identificarse por "introyección," asumiendo los sentimientos y las sensaciones del Otro, incorporándose, en una sólo persona (121), cuestión ardua, ya que

. . . no es fácil saber quién se es y si se es, menos fácil resulta completar a los otros tratando de integrarlos a la cosmogonía doméstica que llevamos dentro. Ella está acá y acá y acá (señalando regiones de mi cuerpo y espacios invisibles). (102)



Frente a ese impulso unificador que se realiza transitoriamente en el amor y totalmente en la muerte, "el gran orgasmo cósmico" (157), se presenta la fuerza de dispersión que potencia la noción del sujeto dividido, y que se multiplica inconteniblemente en diferentes direcciones y metáforas, porque "la vida es desintegración" (157).

La imagen del cuerpo fragmentado /5/ se inscribe en el registro imaginario, como metáfora de la división subjetiva. AZ busca la armonía en el reflejo especular de ella y aparece desgarrado desangrándose mientras ella lo sacude para desarmarlo haciéndolo pedazos. (54-55) El se deja desgarrar de placer y de agonía (51) disgregándose en ella plenamente (103), viéndose "volar en mil luces de colores más brillantes que los fuegos de bengala" (79). Por otra parte, consciente de moverse en la planidad de la cinta de Moebius pudiendo desplazarse de un plano a su opuesto y apremiado por imperiosas necesidades de la especie (118), teme estallar y licuefacer su persona, a la vez que desea reintegrarse totalmente. Así, en su búsqueda desata las furias del movimiento, tiembla, y con cada espasmo se le desprende una partícula, separándose de sí mismo, y diluyéndose en estertores de un ritmo que le

pertenece y no le pertenece a la vez, y que girando lo conduce al polo de integración, a formar parte del universo, experiencia de un instante.

El juego de fuerzas unificadoras y desintegradoras se manifiesta también en el empleo de la máscara, agente de transformación que implica fijeza y mutación, y que instrumenta el ritual de la impostura, como eslabón de acceso al Otro. Se desencadena una sucesión de enmascaramientos y fingimientos con efecto de dispersión, activada por el deseo epistemológico:

. . .pienso con horror que la uso de espejo, me pongo máscaras para verme mejor y ella tiene que restituirme mi verdadera imagen. Debo saber, quiero saber. (72)

AZ visita a la prostituta cada noche con un disfraz distinto.

Es a veces el cartero que trae el telegrama con nombre equivocado, el inspector de gas, un travesti barato, otro lujoso y pálido, un bombero perdido entre llamas apagadas. (37)

El disfraz es elegido al azar, aunque a veces le es impuesto como en el caso del travestismo. Beatriz se lo sugiere "la noche cuando se apareció con una peluca rubia

igualita a su pelo y me convenció de que personificara a un nuevo travesti . . . enfundado en su mejor vestido de gala." (63) Los diferentes enmascaramientos son representados en la habitación de la prostituta, zona mágica, ámbito de lo imaginario cuyo límite es violado por lo real con la interferencia indirecta de Beatriz al hacer vestir a AZ con su disfraz o al ponerle subrepticamente gotitas de su perfume. En su pluralización, el protagonista en cada encuentro busca la confirmación del Otro, quien parece no aceptarlo sin disfraz: "...en cuanto me rechaza un poco ya soy otro. Me he vuelto proteico por su culpa" (20). Así, abandona todas sus caras "por una de cera virgen donde ella pueda modelar a su gusto los rasgos que prefiera" (111), recurriendo más tarde a la mejor máscara mutante.

...una máscara de espejos para que cada uno se vea reflejado y al invitarlo a participar de la alegría se esté en realidad invitando a sí mismo. . . . .Porque cuando se la quita y se enfrenta a la máscara entonces sí es él: él allí entre sus manos y él aquí, su rostro. (158-159)

Otra versión de la máscara se manifiesta en el segundo capítulo con las fotos de ella que el protagonista encuentra en un cuarto encerrado.

. . .y la encuentro allí mismo mirándome, desdoblada y múltiple. Las imágenes de ella están cruelmente pinchadas a la pared con alfileres y a veces alfileres supernumerarias le atraviesan el corazón o la entrepierna y ella se ríe de mí en la tercera foto . . . y en la de más arriba . . . me pide que me quede . . . cada foto de ella me brinda un rostro distinto y todo para mí; la cuarta contando desde abajo me sonrío, la primera a la derecha casi me da la espalda, hay una que dice que no con la mirada.  
(117-118)

La foto, al reproducir su objeto, representa un simulacro de presencia que AZ hace funcionar, en este caso, como fetiche activando por un alfiler una experiencia mágica de posesión erótica del otro. Por otra parte, por su inherente fijeza, la foto inmoviliza a su objeto, congela el instante interrumpiendo la diacronía. Sin embargo, por la ubicación conjunta de diferentes tomas fotográficas, se combinan sincronías que producen

artificialmente la ilusoria temporalización del espacio. Ello se revela como metáfora de la dimensión diacrónica del mensaje lacaniano. De acuerdo con Jacques Lacan, el mensaje se produce mediante elementos discretos representados por significantes que actúan como puntos de almohadillado producidos y sostenidos simultáneamente por un hilo que abrocha el sentido proyectando unidad.

El disfraz se constituye en otras manifestaciones. Aparece en el nivel de la actitud de AZ, quien confiesa haber engañado al lector pues su función de terapeuta es sólo un papel más que juega (38). También Beatriz simula dormir todas las noches cuando AZ se va. Incluso la prostituta, consciente de que los diferentes seres que la visitan a las tres de la mañana son una misma persona, finge creerle para no ser ella quien destruya su afán de ser cada vez otro. AZ en ambos casos acepta la impostura como representación verdadera. Así, Valenzuela produce con la máscara una metáfora del lenguaje con una separación, un desajuste constante entre las palabras y las cosas, entre el significante y el significado que se escabulle. El signo se mueve en un juego de presencia y ausencia que en sus desplazamientos cancela toda profundidad. Participa de una estrategia de lo accesorio que esencializa la

exterioridad con lo cual apunta a la noción lacaniana del significante privilegiado frente al significado evasivo. Manifiesta el vacío de la cadena de significación, la falta, que motiva la búsqueda epistemológica del sujeto.

Activado por el deseo de trascendencia, de aprehender al Otro, en un viaje al secreto inconsciente en pos de identidad subjetiva y colectiva, el protagonista, junto al psicoanálisis, simultánea y complementariamente inscribe los hitos de la trayectoria del héroe mítico.

AZ registra su despertar metafísico, como "llamado a la aventura," en el primer capítulo al descubrir a la prostituta, a quien cree haber conocido en Buenos Aires. Para acudir al llamado, el héroe debe desligarse temporalmente de los lazos con el mundo real, conocido y aceptado por la sociedad, en este caso encarnado por Beatriz. AZ responde al llamado, acude a una zona desconocida, de tesoro y peligro, que representa un submundo de transfiguración y de goce increíble, en este caso de naturaleza erótica sadomasoquista. Para ello recorre caminos no frecuentados, los vericuetos nocturnos que conducen a la prostituta, en un no tiempo y un espacio no euclidiano. Ella encarna el misterioso y oscuro heraldo. Desdeñada por la sociedad por sus actividades

marginales como prostituta y como guerrillera clandestina, ejerce cierta fascinación carnal maligna. Es la mensajera de la aventura: "...ella no sólo estuvo, lo siguió y a veces hasta lo precedió en el camino, sino que hay motivos de sobra para pensar que fue ella quien provocó el viaje" (58). Guiado por ella, AZ transgredirá barreras, cruzará el umbral por oscuros caminos hacia los campos libres del inconsciente. Ella lo llevará a una nueva zona de experiencia, al "vientre de la ballena," para ahondar en el universo concreto. En su recorrido, metafóricamente muere al mundo. Es desmembrado y dispersado por un camino de pruebas y purificación configurados en los encuentros en el ático de ella, las ceremonias de sacrificio y muerte, que lo colocan fuera del tiempo. AZ regresa a su casa para reintegrarse a su vida cotidiana junto a Beatriz, su Penélope, algo transformado por una visión aprendida en sus incursiones al dominio de lo imaginario.

Esa trayectoria y encuentros o cuasi-encuentros de plenitud y éxtasis se reeditan momentáneamente en la experiencia fetichista con las fotos y en la incursión por el México mítico. En "El Temazcal," pasa por un ritual de caricias, y, entre vahos de alcohol y flagelación, sufre la ceremonia de su primera purificación para limpiar los

sentidos y concentrar la energía en lo trascendental. Queda en flotación y accede a la zona prohibida de lo sagrado ascendiendo a la apoteosis de su propio endiosamiento: "...las mujeres lo adoran . . . lloran por él como pidiéndole clemencia" mientras él las desprecia "porque sabe que él está allí para salvarlas de una amenaza concreta que ni ellas mismas atinan a explicarle mientras lloran y le bañan los pies de lágrimas . . .Es casi Cuahutémoc..." (152).

El protagonista continúa su periplo por caminos selváticos peligrosos en una larga sucesión de noches con vapores y perfumes dulzones que se vuelven fétidos bordeando barreras de peligros infrahumanos que debe cruzar para llegar a su derrotero e ingresar a una experiencia de conocimiento en otro nivel: el de la ficción, en la historia de identificación "a fondo" con otro ser por antropofagia. En un escenario teatral de intoxicación alucinante, se lleva a cabo una ceremonia de boda con un personaje vulgar y exótico, por sus atuendos hindúes, "la Gorda," quien es vestida, desvestida y finalmente disfrazada de novia con encajes de fiambres, panqueques y otros comestibles que despiertan el apetito incitando al público a participar activamente en una respuesta



inesperada y espontánea. Se realiza un ritual de unión que se transforma hiperbólicamente por un impulso dionisiaco mixto de libido y agresividad en un rito de antropofagia en que el sujeto es diseminado en pedacitos y es recuperado por los otros al ser ingerido hasta los huesos, dramatizando así el banquete totémico descrito por Freud /6/, y la fragmentación del cuerpo ("le corps morcelé"), que de acuerdo con Lacan proyecta la desintegración agresiva del individuo. /7/ Además en esta escena se actualiza un deseo, manifestado previamente por el protagonista, de identificación con el otro al extremo de la incorporación oral. /8/ A la vez representa una de las pruebas del héroe mítico quien descubre y asimila a su otro tragándose o siendo tragado (Campbell 108).

El protagonista, consciente que ha de volver al intuir "que la búsqueda de ella es quizá sólo una excusa para devolverlo a donde pertenece" (153), búsqueda de origen, y que aún debe andar mucho para aprender y reconocer los dones que le son ofrecidos, continúa su peregrinaje volando hacia el sur. Llega a Buenos Aires y encuentra que el país se ha detenido. Como en el caso del héroe mítico a quien la sociedad envidia, él avanza entre insultos e improperios, piedras y desperdicios que le son arrojados

por quienes inquietamente esperan en largas colas enroscadas como serpientes cuyo destino es un punto ignoto. Los guardianes que vigilan a esta gente castigan a quienes no guardan silencio pero no ven al protagonista por aún hallarse del lado del mito y ser materia de sueño. No respetando el orden preestablecido, AZ transgrede barreras y en el proceso de cruce del umbral emerge de la oscuridad y se hace visible. Entra en el campo de batalla. Recibe y acepta la autoridad de "la purobarro," quien al imponer la ley representa la figura de dominio, en términos lacanianos "el nombre del padre," el Phallus. Esta aceptación de la ley del padre conlleva la asimilación de los valores estructurales y culturales de la sociedad o de un sector social, y marca así la entrada del protagonista al orden simbólico, cargado de las energías pre-sociales de lo imaginario /9/. "La purobarro," entre cascos, ametralladoras y fusiles de guerra, lo lanza a la batalla en una misión. Deberá volar con dinamita las paredes de una gigantesca fortaleza inexpugnable, cajón de cuatro pisos, ciego, sin puertas ni ventanas, que encierra el verdadero tesoro, el cual deberá emerger intocado por la detonación. "Las paredes de la fortaleza revientan como un gran cáscara y emerge brillante el corazón del fruto"

recibido por las voces y los gritos aclamatorios: "...es ella, la santa, por fin el milagro" (194-195). AZ ha culminado su arriesgada trayectoria desencadenando una inesperada revelación final por un encuentro místico colectivo con lo sagrado, resplandeciente de luz, la Santa. Sin embargo, ese momento epifánico se socava a sí mismo proyectándose como hipotética realización de la plenitud buscada al ser ubicado en el plano conjetural y especulativo por un hablante que lejos de afirmar categóricamente apenas "cree volverla a ver" (195) a ella, la prostituta.

El texto en su desarrollo ha representado incansablemente los diversos desplazamientos lingüísticos de deseo del protagonista en pos de su Otro, significante último, identidad, esencia, origen y totalidad del ser. En la conclusión se procura detener la difusión metonímica del deseo reorganizándolo mediante una estrategia metafórica condensadora. Con ello se produce un sentido de unidad y totalidad que en última instancia es artificial, ya que la metáfora, en la concepción lacaniana, surge de la separación y desconexión de la cadena metonímica. Por lo tanto, es incapaz de saciar las ansias de plenitud. El texto entreteje el orden imaginario, de búsqueda de

totalidad, con el simbólico de aceptación de la autoridad fálica sin resolverse por este último por la supervivencia del irrealizable deseo de plenitud y unidad.

Por otra parte, con la conclusión se forja una metáfora oximórica que une el Alfa con el Omega de la narración, lo profano con lo sagrado, la santa "arriba en lo alto sobre una tarima blanca, toda resplandeciente, irradiando una luz sorda pero intensísima, majestuosa" (195), y la prostituta, revolucionaria clandestina del principio a quien cree reencontrar allí.

Considerando el contexto histórico de intensa y polémica conmoción política en que Valenzuela escribió esta novela--los años 70 de la guerra sucia, el resurgimiento del peronismo con el regreso de Perón al poder y su muerte, la recuperación del cadáver de Eva Perón en 1970 y su traslado a Buenos Aires en 1974 con el consecuente enardecimiento del furor popular por quien fuera líder espiritual, moral y político--no se puede dejar de asociar la imagen mítica de la santa/prostituta-revolucionaria con Evita, personalidad de mitos múltiples y contradictorios.

/10/

La prostituta-revolucionaria del primer capítulo encarna el mito revolucionario extremista y el mito negro

de Evita. Ambas se presentan como líder y catalizador social organizando gremios, Eva de los trabajadores, la prostituta de las prostitutas.

Los detractores afirmaban que Eva dominaba a los hombres por sus prácticas sexuales secretas y que castraba a los líderes rebeldes conservando sus testículos en un recipiente de vidrio en su escritorio. De la prostituta, el macró especula que castra a los hombres arrancándoles el sexo con los dientes.

Eva había cultivado el mito blanco, y a su muerte sus seguidores cayeron en un delirio colectivo con prolongados ritos funerarios. La gente, desde los cuatro puntos cardinales, confluyó a Buenos Aires para pasar frente al féretro de tapa de cristal en interminables colas de hasta 35 cuadras que demoraban largos días y noches. A tal extremo se llegó que el Ministerio de Salud Pública instaló en las calles camillas y puestos sanitarios y de alimentos, situaciones todas con claros paralelos en el capítulo cuatro. Después de la exhibición pública, el cuerpo de Eva desapareció por 23 años y entonces comenzó la odisea póstuma por la Argentina, Chile y Europa, recorrido que reedita el protagonista metafóricamente en Barcelona, México y Buenos Aires.

Una vez muerta, su padre confesor declaró a Eva mártir de los "descamisados", la C.G.T. (Confederación General de Trabajadores) la proclamó santa y solicitó del Papa su canonización. Se alcanzó una devoción mística por Santa Evita, "Madre de los Desamparados," y se proyectó un mausoleo monumental que nunca se construyó, pero que Valenzuela presenta al fin de la narración y que el protagonista dinamitará para revelar el cuerpo de la Santa.

La imagen oximórica de santa/prostituta apunta a un binarismo fundamental entre lo elevado y lo bajo del ser humano. Ello se proyecta revelando valores culturales nacionales señalados ya por Sarmiento en la dicotomía entre civilización y barbarie. En el polo positivo se ubica la tradición europea refinada, asociada con el arte, la educación y la cultura de la capital, que promueve progreso. Al polo negativo, se le adjudica el primitivismo autóctono gobernado por la ignorancia, los instintos sin restricción, la animalidad depravada, obstáculo de desarrollo y progreso.

Valenzuela presenta esos elementos coexistentes en la Argentina contemporánea en diversas metáforas. Invalida el mito de orden civil y respeto del régimen, denunciando, junto con la tortura, la violencia y la barbarie

institucionalizada. Desde el título mismo inscribe esta estrategia. Como en la guerra configura retóricamente un símil truncado, el cual al eliminar al tenor le confiere todo su peso al vehículo que pasa a una posición privilegiada. Con ello, Valenzuela elimina la máscara civilizada del gobierno delatando la realidad política violenta y oprobiosa que funciona "como en la guerra"--la guerra sucia.

En conclusión, con el sujeto en pos del Otro en peregrinaje mítico a través de formas imperfectas y transitorias de unidad y plenitud, Valenzuela delegitima el canon autoritario de la identidad subjetiva unitaria dividiéndola y diseminándola. Simultáneamente, en el desplazamiento del protagonista por diferentes espacios histórico-culturales, Europa, la América autóctona, el convulsionado Buenos Aires, plantea una indagación sobre la identidad nacional, "el inconsciente" cultural argentino, esa esencia desconocida que quema por dentro (23). Valenzuela desacraliza el mito de la Argentina monolíticamente europea con una Argentina "heterotópica," en el sentido foucaultiano (Palabras, 3), fragmentada y heterogénea en una dimensión sin ley ni geometría, en la cual convergen lo europeo y lo múltiple americano reflejado

en la pluralidad ontológica de un texto polifásicamente fragmentado.



### Capítulo III

#### Cambio de armas,

#### parergonalidad problematizada

Publicado en 1982 y objeto de profusa atención crítica, el texto de Cambio de armas ha sido principalmente leído como colección de cuentos. Incluso, en una entrevista con Dorothy S. Mull y Elsa B. de Angulo, ante el comentario de que podría tratarse de una novela "integral," Luisa Valenzuela objetó categóricamente: "Interesante... pero no, Cambio de armas no es una novela, aunque todos los cuentos tratan de relaciones entre mujeres y hombres." /1/ Respuesta curiosa ya que Valenzuela no ha sido tan terminante en otras ocasiones /2/; máxime aún, al tratarse de narraciones como las cinco de Cambio de armas, que básicamente eluden las definiciones. En ese sentido, esta lectura implicará una desconstrucción del explícito propósito autorial y la elucidación de un objetivo inmanente al texto que Valenzuela dejó inscrito involuntariamente.

Maurice Blanchot podría haberse referido a Cambio de armas cuando declaró en Le livre à venir:

The book alone is important, as it is, far from genres, outside rubrics --prose, poetry, the novel, the first-person account-- under which it refuses to be arranged and to which it denies the power to fix its place and to determine its form. A book no longer belongs to a genre; every book arises from literature alone, as if the latter possessed in advance, in its generality, the secrets and the formulas that alone allow book reality to be given to that which is written. /3/

Independientemente del tenor excesivamente generalizador de este pensamiento, lo consideramos apropiado para textos como Cambio de armas y otros contemporáneos /4/ que esquivan y transgreden la clasificación genérica, sin por ello cancelar el género. En el contexto foucaultiano, la transgresión y el límite están en relación de dependencia mutua. La transgresión traspasa y niega el límite --en este caso el género-- pero al hacerlo lo lleva a enfrentarse con su desaparición inminente, que no se verifica sino que afirma y glorifica

lo excluido.

Este estudio tratará de la transgresión de géneros como paradigma de la disolución de otros límites en las narraciones de Cambio de armas, a partir de una aproximación al concepto de género, de novela y de cuento, a la luz de las nociones de parergón y huella de Jacques Derrida.

Derrida desarrolla el concepto de parergón como marco y límite en "The Parergon":

We must know of what we speak . . . This permanent demand to distinguish between the internal or proper meaning and the circumstances of the object in question organizes every philosophical discourse on art . . . It presupposes a discourse on the limit between the inside and the outside of the art object, in this case a "discourse on the frame."

. . . . .

A "parergon" is against, beside, and above the "ergon," the work accomplished, the accomplishment of the work. (12, 20)

El parergón se propone como espacio ubicado en el linde entre la obra y su entorno, separado de ambos pero

relacionado con ambos. Articula las fronteras y al hacerlo inscribe algo extra, exterior, pero, una exterioridad de trascendencia tal que interviene internamente y forma parte del "ergón". El parergón, como el género en Cambio de armas, ejerce una función diferencial y tiende a borrarse al esforzarse en ejercer mayor energía diferenciadora. En consecuencia y paradójicamente, constituye una esencia de la obra.

En cuanto el género, es necesario tener en cuenta que, al codificar propiedades discursivas, cabe dentro del grupo de procedimientos que de acuerdo con Michel Foucault en El orden del discurso permite el control de los discursos. /5/

El género obliga al discurso a adecuarse a determinados parámetros básicos que afectan a los dos extremos de ese circuito de comunicación al crear un modelo para el escritor y un horizonte de expectativa para el lector /6/, que opera dentro de su repertorio (Iser, The Act of Reading, 84-85) como instrumento heurístico /7/. Se manifiesta como un principio de orden taxonómico de naturaleza coercitiva que funciona como ley de acuerdo a Derrida en "La Loi du Genre/The Law of Genre." Conjuntamente, ejerce una función constitutiva ya que al sentar un punto de vista metodológico, crea al objeto de

estudio esencializando un aspecto que podría haberse considerado periférico. Representa un centro invisible reflejando el logocentrismo ordenador y racionalista del extremo autoritarismo clásico que rehúsa a la imaginación y a la creación la desviación de la norma sin considerar que el arte lo requiere para renovarse y revitalizarse y en última instancia subsistir como tal.

Cambio de armas enfrenta esas limitaciones manifestando el hiato entre las rígidas convenciones y la experiencia humana y artística con fluidez al transgredir las fronteras entre la novela y el cuento y potenciar ambos sistemas genéricos. El texto desautoriza la verticalidad centralizadora del género. En su lugar, proyecta una función activada por el lector, quien al buscar un marco dentro del cual organizar el sentido del texto se percata que puede leerlo como novela o como cuento sin privilegiar la presencia ni la ausencia absoluta de ninguno de los dos términos. Experimenta una dinámica perspectivista oscilando, en lo que Jacques Derrida en "Structure, Sign and Play...", a propósito de la ruptura de la estructura centrada, describe como ". . . a sort of non-locus in which an infinite number of sign-substitutions came into play" (249). Cambio de armas participa de la problemática

metafísica universal en que la ausencia de centro, de premisas trascendentales, extiende ese juego oscilante al infinito. El texto actualiza los conceptos derrideanos de huella y diferencia /8/. Jacques Derrida, en Positions, describe este "nuevo" concepto de escritura que denomina "gram" o "diferencia" en relación con la huella:

The play of differences supposes, in effect, syntheses and referrals which forbid at any moment or in any sense that a simple element be "present" in and of itself, referring only to itself. Whether in order of spoken or written discourse, no element can function as a sign without referring to another element which itself is not simply present. This interweaving results in each "element"--phoneme or grapheme--being constituted on the basis of the trace within it of the elements of the chain or system. . . . .

There are only everywhere differences and traces of traces. (26)

La lectura de Cambio de armas produce ese juego de diferencias y huellas apreciable a partir de la aceptación de ciertos códigos básicos adjudicados a cada género.

Generalmente el cuento y la novela se han distinguido en función de su extensión. Y, si bien es cierto que existe esa diferencia, sólo constituye un aspecto formal. Nuestro punto de partida surge de la analogía entre el cuento y la novela, y la fotografía y la película, trazada por Julio Cortázar en "Algunos aspectos del cuento," en conjunción con los conceptos sobre ese género vertidos por Horacio Quiroga, Mary Louise Pratt, y Boris M. Ejxenbaum.

/9/

El cuento, como la foto, presupone un límite y funciona como acontecimiento puro. Depurado de ripios, se ciñe al meollo de un episodio con un motivo central hacia el cual gravitan todos los efectos para concluir en una explosión epifánica que abre a una realidad más amplia. Trasciende así el campo abarcado por el ojo de la cámara con valor metafórico. Como corolario, el cuento es breve y compacto, lo cual se traduce en una sucesión temporal que puede ser captada en una simultaneidad. La novela, al igual que la película, capta una realidad más amplia y compleja, sin límites. Valiéndose de múltiples técnicas dilatorias, desarrolla acumulativamente elementos parciales, ligados en una relación metonímica. En consecuencia, es posible articular la distinción entre el

cuento y la novela sobre el eje de la sincronía y la diacronía.

La experiencia inicial de Cambio de armas es de una colección de cuentos, unidades sincrónicas claramente individualizadas y diferenciadas entre sí. Esa multiplicidad encuentra, sin embargo, una resistencia igualmente válida y justificada en la recuperación textual al ser reabsorbida en una dimensión asociativa que proyecta unidad, potenciando cada narración como capítulo de una larga secuencia narrativa. /10/

El modelo del mensaje de Jacques Lacan, presentado en Escritos, contribuye a dilucidar este punto. A partir de elementos discretos, Lacan intenta captar la dimensión diacrónica del mensaje sancionado como unidad de significación. De modo que lo que es discreto aparece continuo por la unidad de sentido. Lacan explica esa unidad por una imagen de tapicería, el punto capitoné. Aparentemente los botones en el almohadillado parecen cosidos independientemente, como las narraciones en Cambio de armas. Pero en verdad, no está hecho así sino por el entrecruzamiento de hilos tensados que producen hundimientos en la superficie.



Ce point de capiton, trouvez-en la fonction diachronique dans la phrase, pour autant qu'elle ne boucle sa signification qu'avec son dernier terme, chaque terme étant anticipé dans la construction des autres, et inversement scellant leur sens par son effet rétroactif. (805)

Esa tensión de hilos resulta en un abrochamiento de sentido que presta unidad al texto retroactivamente, al resumirse en la experiencia total del lector. Los hilos que se entretajan proyectando unidad de significación en Cambio de armas se manifiestan a diferentes niveles, el discurso, el referente, la conflictiva básica.

El discurso expone la arbitrariedad del signo, incapaz de aprehender y transmitir la verdad oculta por la barrera insalvable entre las palabras y las cosas. La voz narradora de "Cuarta versión" intenta reconstruir una historia que se le rehúsa sobre seres anónimos, desaparecidos muchos de ellos. Emplea un lenguaje escamoteado que apunta a lo no dicho, como metáfora de otro plano de la realidad, de "otras corrientes más profundas" (23), asfixiantes y agobiadoras. Ello se evidencia, también, en "Ceremonias de rechazo," en las frases truncas con las que el Coyote responde a las indagaciones de Amanda

"sobre la organización a la que él sólo alude de pasada," (91) y en "el vórtice de las promesas incumplidas, esas deslumbrantes alhajas que el Coyote traza en el aire y que poco después se diluyen como luces de Bengala" (90). Se percibe falta de confianza en el lenguaje, también manifiesta en "Cambio de armas." Laura puede emplear las palabras con precisión por "esa capacidad suya de aplicarle el nombre exacto a cada cosa," (113) sin captar efectivamente la realidad. Como institución social, el lenguaje está al servicio de una sociedad represiva. "De noche soy tu caballo" lo evidencia en la palabra que puede ser trampa delatora o instrumento amenazador del interrogatorio. Por otra parte, el discurso potencia el poder del cual quiere uno adueñarse. /11/ La protagonista de "La palabra asesino" reconoce a la palabra asesino asociada con su amante y busca apoderarse de ella infatigablemente.

Todas las narraciones son entregadas por diferentes agentes narrativos, que coinciden sistemáticamente al acercar el lente focalizando internamente en los personajes femeninos, con la excepción de Pedro en "Cuarta versión," partidario de la misma causa que Bella. Solidaria con la causa de la mujer, quien es reprimida y explotada en la

relación sexual, paradigma de las relaciones de poder, la focalización proyecta un sentido subversivo enfrentando y acallando al polo del dominador.

Fundamental para ésta lectura es el referente omnipresente en cada narración, la guerra sucia, manifiesta en forma de persecución y represión, "esa mancha de aceite" que todo lo contamina; de tortura organizada que se multiplica en espaldas azotadas, uñas arrancadas, entrañas roídas por ratones, extendiéndose hasta los niños somocistas entrenados en violación y tortura; de violencia y desgarramiento físico y emocional, con muerte y alusiones a los desaparecidos en los cadáveres que flotan por el río. Todo está embebido en un clima de miedo, "miedo concreto y confesable que flotaba por toda la ciudad en esos tiempos de violencia" (15), por la conciencia de la amenaza constante que se cierne sobre cada individuo creando un sentimiento de impotencia asfixiante que llega a lanzarlo fuera de su conciencia.

A la vez, paradójicamente hay fascinación y seducción con el mal, evidente en la relación erótica de la mujer con el hombre, representante del opresor-torturador, y en la poderosa fuerza de Eros convergente con Thanatos. Vida y muerte, omnipresentes, ponen en juego la disolución de las

formas constituidas con cargadas dosis de dolor y violencia.

Las cinco narraciones se podrían integrar en una progresión cualitativa del proceso político. /12/ "Cuarta versión" presenta un primer momento, la situación política ya tensa, conspiración, asilados políticos, violación de inmunidades diplomáticas. "La palabra asesino" acerca la cámara a la intimidad del represor llena de violencia y muerte. "Ceremonias de rechazo" presenta un conato liberador, para ser seguida de una exacerbación de la represión en "De noche soy tu caballo," la persecución en la clandestinidad, la captura y la tortura. El aplastamiento total produce la amnesia de la protagonista de "Cambio de armas," quien progresivamente recupera la conciencia de la situación, para activar un cambio de guardia, presumiblemente liberador.

Valenzuela procede en cada instancia narrativa empleando un doble gesto, doble escritura que ilustra "la double séance" a la cual Jacques Derrida se refiere en Positions (41). Valenzuela parte de las oposiciones filosóficas clásicas, que implican una jerarquía violenta, como paradigma de las relaciones de poder en que uno de los términos gobierna al otro. Transgrede ese orden al

subvertir la jerarquía en un momento dado, pero cuidando de no substituir una jerarquía por otra. Coloca a un polo sous rature sin eliminarlo totalmente, lo deja latente para permitir el juego oscilante y transgresor de jerarquías intercambiadas. Mantiene el discurso en el intervalo de la huella, marcado como espacio dinámico de la parergonalidad problematizada que accediera a la atención del lector en la determinación del género.

Dado que el género, como señalara Rosmarin, rehúsa al texto la facultad de indagar sobre su propia estatura y la dinámica de la escritura (7), la problematización del marco genérico se proyecta naturalmente sobre la primera narración, "Cuarta versión," al disolver las fronteras entre ficción y realidad.

De la representación a la verdad, del simulacro al hecho. Un solo paso. El que damos al saltar de la imaginación hasta este lado. . . el de la llamada realidad . . . (41)

Se inscribe una escritura múltiple. La histoire de Bella, actriz involucrada en el movimiento subversivo, y de Pedro, embajador centroamericano que ofrece asilo a los perseguidos políticos, cuenta una historia de amor entregada en un lenguaje que sirve de pantalla verbal,

máscara de la censura de una historia real, como señala acertadamente Sharon Magnarelli en Reflections/Refractions (171-187). Los hechos trascendentales y asfixiantes, posiblemente silenciados por la represión desde los comienzos de la guerra sucia, sólo se mencionan al pasar, pero quedan igualmente inscriptos. Injertados en el discurso desde la primera a la última línea, se encuentran comentarios metalingüísticos --juicios, desarrollo y autoanálisis de sus propios procedimientos narrativos, estrategias y motivaciones discursivas-- que desbordan los límites ontológicos situando al discurso dentro y fuera de lo que encuadra por medio de una incisión en el espesor del texto con un efecto similar al descrito por Jacques Derrida en La diseminación a propósito del injerto:

Los dos textos se transforman, se deforman uno a otro, se contaminan en su contenido, tienden a veces a rechazarse, pasan elípticamente uno a otro y se regeneran allí en la repetición, en el hilado de un "sobrehilado". (532-533)

Ficción y realidad se contaminan recíprocamente tramando un tejido sin marco que lo contenga o delimite, sin principio ni fin. En las últimas líneas de la narración, se forja un punto de transición en que ambos

niveles se intersectan trenzándose. Al concluir la fiesta de despedida en honor de Bella, los guardias armados irrumpen violando las inmunidades diplomáticas y los límites físicos supuestamente inalienables e inviolables de la embajada. Se oye un disparo.

Bella comenzó su lentísima caída y Pedro no encontró fuerzas para sostenerla, sólo pudo abrazarla e ir la acompañando hacia abajo. "Y con la boca pegada a su oído empezó a narrarle esta precisa historia":

--Cuando mi tío Ramón conoció a una actriz llamada Bella ... (63)

Se regresa a la historia del tío Ramón mencionada repetidamente desde el principio como ficción agregándole a la Bella del nivel "real." Al volver al principio repitiendo y difiriendo se traza una circularidad descentrada, generadora de sentido subversivo, pues, como Jacques Derrida ha señalado en Writing and Difference, la repetición hace desaparecer la identidad de origen y la autopresencia del centro como vacío que el texto intenta llenar, y proyecta poder de subversión (295-297).

Por otra parte, la preocupación autoconsciente, al llamar la atención del lector al artificio de las técnicas

narrativas, rompe su inercia mental aguzando su sentido crítico, manifiesto en el deseo de saber lo que se pueda, más allá de los límites convencionales. /13/ Bella lo hace explícito: "Pretensión que viene de tan atrás, ganas de saber, de romper un poquito, empujar un poco más" (31).

El deseo epistemológico también mueve a la protagonista anónima de "La palabra asesino" en una pulsión íntima. Consciente de que para saber hay que transgredir fronteras, dejarse triturar (80), ella merodea por la vida dispuesta a sumergirse en profundidades potenciadoras de muerte (67) en una relación erótica irresistible con quien encarna al asesino político de todas las latitudes, Vietnam, Nicaragua, la Argentina de la guerra sucia. Ella busca alcanzar al otro, atravesar el espejo, cruzar todo límite para ver a través (68). Realiza una búsqueda encarnizada, literalmente a muerte, que la conducirá al "punto límite de la contradicción, el borde de la locura" (78), a donde arrastra consigo al lector. Lo seduce y lo confunde, dejando rastros equívocos con signos polivalentes que frustran toda definición.

La protagonista provoca una serie de situaciones distanciantes hasta que su amante estalla en un enfrentamiento furioso de peleas como las que él mismo le



había narrado que solía tener con su mujer coreana, una prostituta, a quien ató con las ligaduras aprendidas en Vietnam, y que ahora podría intentar con ella:

...atar la soga a las piernas, darle tres vueltas alrededor de las muñecas juntadas a la espalda, amarrar las piernas al cuello, lo más cerca posible. Si la víctima tirada sobre el piso no tolera más la posición y quiere enderezar las piernas, se estrangula a sí misma. (81-82).

Finalmente, tirada sobre la cama, la protagonista se desgarró en una experiencia de intensidad indescriptible provocada por la inminencia del desastre que ella misma suscitó y que posibilita su salto: "Siente que ha atravesado el espejo, que está del otro lado, del lado del deseo donde no se hace pie." (82) Subvierte todo el orden de la muerte haciendo saltar al lector al otro lado, el nacimiento, en el instante en que por fin recupera el reino del lenguaje, y logra, en una victoria pírrica, articular oralmente la palabra que la eludía continuamente, por la cual ha luchado por adueñarse del poder del discurso:

La intolerable tentación del salto y de golpe

grita. Y la voz consigue por fin escapar con fuerza de su ser y podría tratarse de una acusación o de un llamado pero se trata en realidad de un parto. (83)

El lector ha saltado también. Descubre que el dar muerte no es un afuera de la vida, sino que es inseparable del dar vida. No puede definirse ni por el polo de la vida ni de la muerte, y queda trabado entre ambos en el intervalo de la huella. Como Derrida ha indicado:

It is impossible to decide whether an event, an account, account of event or event of accounting took place. Impossible to settle down upon the simple borderlines of this corpus, of this ellipse, unremittingly repeating itself within its own expansion. ("La Loi" 218-219)

En "Ceremonias de rechazo," la suspensión en el espacio de la huella se dinamiza entre los polos de exterioridad e interioridad cuya separación está configurada por la máscara. La máscara proyecta la exterioridad del parergón que interviene en el ergón, el sujeto. Funciona como el suplemento derrideano, al cumplirse como excedente, que se añade para completar la presencia a la cual se agrega, y como sustituto, que se

acopla para reemplazar y colmar un vacío (Gramatología 185-191).

Amanda, la protagonista, procura liberarse de la relación de sumisión a la que se ha rendido por su fascinación con el Coyote, quien representa la traición y la tortura de las corruptas y depredadoras fuerzas policiales y que, en consecuencia, la atemoriza. En una progresiva dinámica liberadora, Amanda empieza a desprenderse del Coyote (100). Realiza una serie de ceremonias exorcistas en las cuales se pone y quita diferentes máscaras, blanca, naranja, transparente, capilar ("La máscaras son imprescindibles para entrar en escena o para salir de escena y meter la patita en otra vida . . .") (95), y para desconstituir e instituir su propia presencia. Al arrancarse la máscara, Amanda desgarrar con ella la presencia acumulada y adherida del Coyote para llegar a su esencia: "quedarse apenas acompañada por lo más profundo de ella misma" (95). Posteriormente al despojo de las máscaras, Amanda toma un baño de inmersión y actualiza fisiológicamente la cancelación e inutilidad de las fronteras anatómicas entre el interior y exterior:

Toda defensa es inútil pero quizá no tanto, intuye Amanda. Y para comprobarlo del pis de los sapitos pasa al propio, manado con toda calidez de su cuerpo a la menos cálida tibieza del agua en la bañera y ella suntuosamente sumergida en ese mar contaminado por sus propias aguas, rodeada de sí misma. Extática. Su privado calor interno ahora rodeándola ... (98)

La narración concluye reeditando la disolución del límite entre interior y exterior en una metáfora de materia y espíritu. Amanda arranca de raíz una de las plantas que plantara el Coyote, representando la definitiva extirpación de esa relación. Se siente liberada:

. . . es la prueba de que Amanda no necesita más del Coyote para cultivar su jardín externo. ¿Y el interior? Bien podría tratarse del mismo jardín, el afuera y el adentro amalgamándose. (100-101)

Valenzuela subvierte los absolutos del sueño y la vigilia en "De noche soy tu caballo," como reacción de la protagonista-narradora ante una concreta realidad pesadillesca, la captura y tortura sufrida en manos de la policía, que busca a su amante "Beto," militante

guerrillero en la clandestinidad. Se parte de una situación concreta, la llegada de "Beto" al apartamento de la narradora, encuentro desesperado de pasión y ternura bajo la amenaza del peligro inminente e ineluctable de la captura. Sin embargo, ese principio, por una serie de indicios afirmados, negados y vueltos a afirmar, desde la primera línea irá formando un bolsillo onírico reversible que se irá haciendo cada vez mayor a lo largo de toda la narración. El concepto derridiano de la invaginación facilita la elucidación de esa compleja relación quiasmática por la cual, en este caso, lo que se representa como quintaescencialmente real se contamina del sueño y viceversa.

Suddenly, this upper or intial boundary, which is commonly called the first line of a book, is forming a pocket inside the corpus. It is taking the form of an "invagination" through which the trait of the first line, the borderline, splits while remaining the same and traverses yet also bounds the corpus . . . . .  
 . . . . .  
 A lower edge of invagination will, if one can say so, respond to this "first" invagination of

the upper edge by intersecting it. The "final line" resumes the question posed before . . .  
 ("La Loi" 216-217)

La inversión y conversión entre la vigilia y el sueño que vertebrata la narración diluye el marco que los separa como escape psicológico de la narradora. /14/

Esa autodefensa se exaspera en la última narración, "Cambio de armas," articulada sobre la dialéctica del amo y el esclavo, la mujer esclavizada por el sexo, como paradigma de la relación de poder, preocupación constante en Valenzuela.

"Cambio de armas" presenta la amnesia en que se ha sumido la protagonista, Laura, militante terrorista, capturada y torturada, ahora sometida al absoluto dominio de su propio torturador, Roque, coronel del ejército. Con él se relaciona en una sexualidad saturada de violencia física y verbal que la desgarrá internamente,

. . . él grita

¡Abrí los ojos, puta!

Y es como si la destrozara, como si la mordiera por dentro --y quizá la mordió-- ese grito como si él le estuviera retorciendo el brazo hasta rompérselo, como si le estuviera pateando la

cabeza. (123)

Paralizada por el miedo e incapacitada para responder al horror de su tortura y de la muerte de su amante, Laura suprime de la consciencia todos los recuerdos. Separa el pasado del presente y se mantiene "en el presente absoluto, en un mundo que nace a cada instante" (116), presente carente de contexto, sólo actualizado en la corporeidad de su relación sexual (129). Laura, imposibilitada de procesar conscientemente la información que recibe del mundo exterior, le teme a ese mundo y prefiere mantenerse aislada de él. Se instala frente a la puerta del apartamento, continuamente trancada, sin atreverse a probar siquiera las llaves. Le fascina y le teme al otro lado, como a ese otro nivel, el preconscious, donde sus recuerdos permanecen implícitamente presentes en la actividad mental, pujando por reintegrarse a la conciencia. Progresivamente va entreabriendo "sus compuertas interiores." Por asociaciones metonímicas se provocan visiones momentáneas de regreso del pasado como ficciones terribles que producen un desgarramiento profundo que no termina de comprender (139), pues "el mensaje es demasiado fuerte para poder soportarlo, mejor estar fuera de ese pozo negro vibrante . . ." (130)

Así sucede en la instancia en que Roque le muestra un rebenque, y al verlo

. . . ella se pone a gritar desesperada, a aullar como si fueran a destriparla o a violarla con ese mismo cabo de talero. . . . .  
 . . . . .

Una compleja estructura de recuerdos/  
 sentimientos la atraviesa entre lágrimas, y después, nada. Después de sentir que ha estado tan cerca de la revelación, del esclarecimiento. Pero no vale la pena llegar al esclarecimiento por vías del dolor y más vale quedarse así, como flotando, no dejar que la nube se disipe. (131-132)

La amnesia de Laura potencia la metáfora de la amnesia colectiva de la Argentina de los años de la guerra sucia, impuesta y forzada por la represión. En su entrevista con Emily Hicks, Valenzuela describió a "Cambio de armas" como metáfora de lo que fue la Argentina en un momento. La Argentina como país sufrió una amnesia. Se le provocó amnesia, la gente no quería reconocer lo que estaba pasando. Los argentinos decían, bueno, no sabíamos que



estaban torturando en la casa de al lado.

Russell Jacoby señala, en Social Amnesia, que la amnesia social conforma una dimensión psíquica de la reificación, que en términos marxistas configura una ilusión manufacturada por la sociedad para olvidar el pasado. Su objetivo es conservar el "statu quo" ya que al suprimir el pasado, sus reglas no son amenazadas. Como contraparte, para evitar la reificación es necesario saber, recordar, concientizar, el pasado reprimido levantando las resistencias que lo obliteran. La concientización en "Cambio de armas" se desarrolla en un proceso de integración paulatina para desembocar en la escena final en que Roque le descubre a Laura el pasado. Esa revelación produce un cambio de guardia entre el dominador y la dominada:

...y es como si de pronto se le disipara un poco la niebla. Empieza a entender algunas cosas, entiende sobre todo la función de ese instrumento negro que él llama revólver. Entonces lo levanta y apunta. (146)

La conclusión queda en suspenso, dejando a Laura pendiente en el intervalo entre el pasado y el futuro, la pasividad y la acción, en el instante de la transformación

del juego de diferencias.

El cambio de armas final da el título a esta narración y a todo el libro. Se proyecta como paradigma de la inversión y desconstrucción de binarismos clásicos que sistemáticamente se produce en cada narración: presencia/ausencia, ficción/realidad, dar vida/dar muerte, interior/exterior, sueño/vigilia, amo/esclavo. El cambio de guardia actualiza la problematización de la parergonalidad inscripta en el intervalo incierto de la huella a partir de la elusiva determinación del género. Además, plantea un elemento de enfrentamiento en cada narración, proyectando una dinámica del poder en el sentido foucaultiano, como función móvil, inestable y transitoria, ejercida desde innumerables puntos entre fuerzas heterogéneas, imposibles de fijar por los enfrentamientos e inversiones incesantes que las transforma y refuerza (Historia 112-125).

Esta estrategia transgresora de Luisa Valenzuela, dirigida a las fuerzas sociales inmovilistas, politiza estructuras e instituciones que de otro modo se percibirían como inocuas y neutrales. Conjuntamente, postula una pedagogía revolucionaria como insinuación, invitación e instigación, a dar el gran salto y a jugarse sin importar

si abajo está el vacío, dando "vuelta la suerte, la taba, la pisada, el espejo, lo que fuera que hay que dar vuelta para cambiar el curso de los acontecimientos" (57).

## Capítulo IV

### Cola de lagartija:

#### centrifugación del autoritarismo

En 1983, aparece Cola de lagartija como desafío que interrumpe el horizonte homogéneo y unitario de un orden oficialista anquilosado por múltiples dogmatismos en su aspiración al afianzamiento e inmutabilidad del poder. Esta novela, en su discurso heterogéneo, mutante y profanador, apunta a desnudar de solemnidades hipócritas las jerarquías políticas y militares. Dichas jerarquías se apoyan en un sistema represivo que instrumenta su poder mediante cánones éticos, estéticos y políticos que, en el proceso de selección y exclusión, tienen por función controlar y conjurar "la amenaza" de la manifestación genuina de las acciones sociales y el acceso al ámbito del saber.

La narrativa de Valenzuela se articula libre de esas limitantes. Transgrede deliberada e irreverentemente los cánones en un constante cuestionamiento a "quienes se creen dueños de la verdad, aquellos que instauran dogmas que

pretenden manipularnos a su antojo" (Cola, 82). Valenzuela afirma que escribe para descubrir, para develar, pero también para señalar aquello que por comodidad se prefiere olvidar. Realiza la misión de novelista tal como la define autorreferencialmente en el mismo texto: "Un novelista no está en el mundo para hacer el bien sino para intentar saber y transmitir lo sabido o para inventar y transmitir lo intuido" (144). Desarticula todos los tabúes valiéndose de estrategias vivificantes y transformadoras que generan un texto flexible y proteico. Expone el conocimiento reprimido, con lo cual se afirma en todos los niveles con concomitancias políticas.

En ese sentido, este estudio expondrá las múltiples estrategias transgresoras empleadas por Valenzuela. Analizará la confrontación de poderes en la praxis del discurso por el control de las voces narrativas, siguiendo con el humor negro, y luego la metamorfosis manifestada en la transexualidad, la identidad y el lenguaje. También considerará la sexualidad perversa del protagonista, quien llega a colectivizar e institucionalizar su sadismo en la tortura, para descubrir, en última instancia, en el meollo del discurso narrativo el enfrentamiento de fuerzas centrípetas y centrífugas.

El protagonista de Cola de lagartija es un paranoico megalómano y mesiánico, el brujo. Se trata de un bisexual con tres testículos: el del medio es su hermana Estrella, a quién quiere embarazar durante toda la novela engendrando así un "hijo de dios que sea dios, puro y radiante" (125), con quién encarnará una cruel trinidad en la entrepierna. En un episodio de transexualidad y magia con la ayuda de su acólito-edecán, el Garza, por una serie de ceremonias rituales, se llena de hormonas para convertirse en mujer y embarazar a Estrella por la inseminación artificial de su propio semen. Se transforma en una cuasi-mujer en formas, pierde dos de sus testículos conservando a Estrella. Empieza a aumentar de volumen como aparente resultado de la gestación hasta explotar. El brujo busca el dominio total materializado en la autosuficiencia que lo llevará desde su discontinuidad a los límites de su universo y a la transposición de los mismos. En su logro desencadena la desintegración de su ser accediendo a la continuidad de los procesos cósmicos.

Cola de lagartija se inicia con un pre-texto en forma de diálogo, la "Advertencia," cuyas voces representan las fuerzas opositoras a la represión personificada en el brujo. Se indican allí las estrategias narrativas que se

emplearán para transformar el referente histórico-político: el momento del regreso al poder de Perón, el período en que gobierna Isabel Perón con su ministro López Rega ("Se echará mano a todos los recursos: el humor negro, el sarcasmo, el grotesco. Se mitificará en grande, como corresponde.") (7) para tratar temas tan dolorosos como la represión, la tortura, los desaparecidos, toda la lacra de los años setenta en la Argentina. La voz autorial declara explícitamente uno de sus objetivos: lograr entender algo de todo ese horror. Valenzuela, en una entrevista con Evelyn Picon Garfield, manifiesta su perplejidad ante la imposibilidad de explicar las razones por las que un pueblo tan sofisticadamente inteligente como el argentino pudo caer en la patraña malevolente del llamado brujo ("Interview with Luisa Valenzuela" 25).

Se anticipará en el pretexto un enfrentamiento de poderes entre el brujo, cuya arma es la sangre, y la voz autorial armada con la letra. Con ello se ilustra la naturaleza de la praxis del discurso según Michel Foucault en El orden del discurso, como producto de conflictos y enfrentamientos producidos por prácticas sociales generadas por las fuerzas reguladoras de lo excluido y lo incluido.

Esa confrontación de poderes se proyectará al control de las voces narrativas, de las palabras como lo manifiesta autorreferencialmente el brujo al referirse a los capivareños, pueblo al cual intenta doblegar. Les hará palpar su poderío inundándolos por la palabra antes de inundarlos de agua. Valenzuela, en su afán de controlar la historia del brujo, que se le escapa, penetra el universo narrativo que ella está en proceso de crear diluyendo el límite entre ficción y realidad. Transgrede niveles diegéticos constantemente. Sin embargo, ontológicamente, siempre hay un autor implícito superior a todos los elementos constitutivos de la ficción, que en última instancia pertenecen a la diégesis de la novela. Todo constituye un trompe l'oeil, ya que la Luisa Valenzuela de la narración es tan ficticia como Estrella o el Garza. En la primera y tercera parte la autora-personaje aparece como un oscuro personaje, Rulitos, integrante de la oposición conspiradora junto a su líder, Navoni. En la segunda parte, Valenzuela entra directamente en la narración, desde un nivel extradiegético:

Yo, Luisa Valenzuela, juro por la presente intentar hacer algo, meterme en lo posible, entrar de cabeza, consciente de lo poco que se



puede hacer en todo esto pero con ganas de manejar al menos un hilito y asumir la responsabilidad de la historia. No la historia de la humanidad sino esta mínima historia del brujo que se me está yendo de las manos, acaparada por él . . . (139).

Pero el brujo espera invadir el territorio imaginario de Valenzuela escribiendo una novela. El colmo del acaparamiento del poder del discurso por parte del brujo se revela al percatarse Valenzuela que no puede combatirlo:

No, me temo que no tengo fuerzas para matarlo al brujo. Empuño la pluma a punto de hacerlo, y ¡zas! surgen otros temas que acaparan mi atención y el brujo sigue allí . . . (216)

Al concluir el capítulo "D\*OS," Valenzuela adopta otra táctica, pues es consciente de que nombrar genera. Espera "Detener el horror evitando nombrarlo." Decide abandonar la pluma:

Ya ves. Somos parecidos: yo también creo tener mi gravitación en los otros. Callando ahora creo poder acallarte. Borrándome del mapa pretendo borrarte a vos. Sin mi biografía es como si no tuvieras vida. Chau, brujo, felice

morte.

L. Valenzuela (245-46)

Se advierte en Valenzuela una coincidencia con Foucault en la concepción del discurso como punto en que se articulan el poder y el saber, constituido por una serie de segmentos discontinuos de función táctica no uniforme a consecuencia de las diferentes estrategias seguidas (Foucault Orden). Se reconoce un juego complejo en que el discurso puede ser instrumento y efecto de poder, pero puede, como en este caso, convertirse en obstáculo, punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta. El discurso transporta y produce poder, pero también al exponerlo puede minarlo, tornándolo frágil y permitiendo detenerlo. De modo que al volver la palabra a manos del brujo, se produce un desplazamiento de estrategia. El poder de la palabra, sí, vuelve al brujo, pero será un arma vuelta sobre sí misma enredándolo en su juego solipsista para generar su destrucción final.

En otro nivel, por la transformación del referente histórico, la frontera entre ficción y realidad parecería clara para el lector alejado del contexto argentino de los años setenta. Sin embargo, para quien comparte ese contexto cultural, a medida que penetra la lectura, esa

línea divisoria se va diluyendo. Se ha incorporado un nivel de la realidad clandestino no sólo por referirse a los desaparecidos que el silencio del régimen intentó ocultar, sino por incluir otro infierno que la Argentina culta pretendió ignorar, el de la superstición (Garfield "Interview with Luisa...", 25-27). Es sabido, como Valenzuela lo ha reiterado en más de una entrevista, que a López Rega se le apodaba el brujo no sólo por practicar la magia negra sino por haber incluso publicado un libro sobre brujería. Perón lo empleaba, más que como asesor de gobierno, como consejero en ciencias ocultas y astrología. Valenzuela asegura que muchas de las escenas son ciertas: desde el intento de resurrección de Juan Perón una vez muerto, a los contactos con la macumba brasileña, su creación diabólica de la triple A (Asociación Anticomunista Argentina), que organizara la tortura y sus desaparecidos. En cuanto al culto de la Muerta (Evita), Valenzuela afirma que no exageró. Interpoló, sí, el culto de la difunta Correa.

No se ha de olvidar que "Evita vive en el alma de los argentinos" y que tuvieron que enterrarla a 30 metros bajo tierra para impedir que los fanáticos desenterraran y se llevaran el cuerpo.

(Garfield "Interview with Luisa...", 25, mi traducción)

Al presentar indirectamente personajes que encarnan identidades conocidas camufladas bajo máscaras de ficción, la autora implícita llama la atención a su papel creador, desestabilizando el nivel ontológico de los personajes en una nueva versión del roman à clef. A la vez, desacraliza las jerarquías sociales, políticas y militares, con sus solemnidades que no son más que máscaras de una realidad llena de horrores, configurando un relato carnavalizado.

De acuerdo con Mijail Bajtín, en Problemas de la poética de Dostoievski y en La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, la carnavalización literaria transpone el carnaval a la literatura, con lo cual cancela normas, jerarquías y formas de miedo, eliminando toda la desigualdad jerárquica y conjugando polos opuestos. En una lógica de rebajamientos profanatorios articulados por contactos libres y familiares, la carnavalización se mueve entre la coronación burlesca y el subsiguiente destronamiento. Registra imágenes dobles representando metonímicamente polos binarios en una sucesión metamórfica que implica muerte y recreación, a la vez que, apuntando a una constante renovación, expresa "la alegre relatividad de

todo estado y orden de poder y de toda situación jerárquica" (Bajtín Problemas, 175).

Valiéndose del carnaval, Valenzuela emplea la letra como instrumento para derrocar tabúes al servicio de una conciencia política autoritaria cuyo objetivo es perpetuar un orden anquilosado con pretensiones de inmutabilidad. El discurso de Valenzuela, regido por el signo de la transgresión, desborda de irreverencias que permiten aproximar elementos heterogéneos actuando como detonador contra el régimen. Trasmuta en fantasía desenfrenada una cruel realidad política permitiendo enfrentarla con sentido renovador, con lo cual anticipa la consideración de un nuevo orden.

El meollo de las estrategias de delegitimación de Valenzuela se integra en una urdimbre de humor negro y grotesco por un sistema de rebajamientos relacionados con las fuerzas generadoras del cuerpo, y de lo extraño-maravilloso por la inclusión de temas del yo, la identidad, y del otro, el erotismo y el sadismo articulados con ritos mágicos. /1/ Por el humor negro, combina lo cómico con lo amargo y cruel. A la vez, es un modo de eludir la censura y tratar "Temas tan dolorosos y atroces que si uno no los trata con humor se convierten en melodrama" (Ordóñez 515-

516). Valenzuela confirma, en su entrevista con Luiselli, que el humor negro "es un excelente arma, es como un lente ahumado que permite ver el sol sin enceguerse. O sin que lo enceguezcan a uno." Suscita risa y horror como catarsis con efecto corrosivo que tiende a exponer el saber, obligando al lector a un enfrentamiento doloroso con la atrocidad y el dolor subyacente bajo la monolítica realidad política.

El mecanismo del humor es generado al nivel del lenguaje por múltiples técnicas. Emplea imágenes hiperbólicas gruesas en palabrotas heredadas del espíritu popular, con lo cual fusiona dos técnicas de humor: la degradación y la exageración. Valenzuela deja que "las bocas sangren para acceder a ese territorio donde todo puede y debe ser dicho con la conciencia de que hay tanto por explorar, tanta barrera por romper todavía" ("La mala palabra"). Las palabras, en su misión subversiva, surgen como culebras con efecto catártico para perturbar el orden pre-establecido, como manifestación de libertad. Provocan. Transgreden los cánones del lenguaje impuestos por una estética y ética burguesa y patriarcal para desvirgar mitos en busca de una expresión auténtica accediendo al ámbito de lo prohibido a la vez que reformulan obsoletas concepciones

artísticas, políticas e ideológicas (Valenzuela "Mis brujas favoritas"). El efecto de las palabrotas se incrementa con hipérbolos, proyectando la narración a los confines de lo maravilloso. Así sucede en el episodio en que el brujo "se rajó un pedo estrepitoso" (261) y con el calor de su flatulencia prendió fuego a los carrizales. Valenzuela, quien desarrolla la hipérbole sistemáticamente con sentido cómico, afirma que es una instancia más del incontrovertible realismo de sus fantasías, ya que se trata de paja seca que se quema a pesar de crecer en el agua, y de la flatulencia humana que es básicamente un gas--metano--combustible. Lo único que falta explícitamente es la llama que "bien podría ser la llama divina que el brujo pretende poseer" (Garfield "Interview with Luisa...", 26).

En otros casos, el humor deriva de la contradicción intertextual por el choque de universos de discursos opuestos, al contrastar códigos de veneración con los de irreverencia, de lo sagrado con lo profano, como por ejemplo: "Disculpá, che, Señor Amo" o "Santa Mierda" (103). Ese contraste potencia un efecto paródico hilarante por la sorpresa y la ironía, apuntando a la interpretación del lector del episodio en que el brujo describe un encuentro con el espíritu de la Muerta, como llama a Evita.

De las formas blancas de abajo más allá de las  
nubes una se ha desprendido y empieza a  
elevarse. Se me va acercando, flotando por los  
aires, y no puedo dejar de reconocerla con un  
estremecimiento que por poco me devuelve a ras  
de tierra. Es ella, es la Muerta, el sueño de  
mi vida, la que siempre quise encontrar cara a  
cara en movimiento y no como de costumbre  
protegida por el inviolable rigor mortis. Ella,  
tan transparente y rubia, cada vez más radiante,  
se acerca y su boca palpita como si me quisiera  
hablar, sí, me va a hablar nada menos que a mí,  
el elegido, ella no se le aparece a cualquiera,  
ella sólo viene a mí que tanto la he invocado,  
su cuerpo entero casi de puro aire respira hondo  
y se llena más de aire, tiembla, está a punto de  
transmitirme su mensaje, lo dice  
--Bajá, carajo. Bajá y hacete hombre.  
Esta frase la guardo para mí en lo más recóndito  
de mi ser, como un tesoro. No se la he repetido  
a nadie porque la maldad humana podría  
malinterpretarla. (26-27)



Como fuente de humor, Valenzuela emplea también el calambur subrayando la similitud fonológica y morfológica de las palabras, con lo cual objetiviza el lenguaje. En muchas instancias se trata de imágenes corporales grotescas de alusión erótica. Al referirse a Eshú, uno de los diablos de la macumba, dice: "...un Eshú de pito caído . . . apuntando al suelo . . ." (160) Se trata de un amuleto que le fuera regalado a la narradora por un amigo quien al dárselo observó: "a una bella mujer no se le puede traer de regalo un diablito falicaído" (162). Por prótesis lingüística /2/, se ha dado una rápida y burlona vuelta de tuerca al alicaído original incorporando la denotación de caído de alas, sin fuerzas, al falo de Eshú. Ese efecto burlón dirigido a la virilidad, combinado con lo diabólico, en la lectura total se propaga al brujo a partir de la instancia en que llega al terreiro para la ceremonia de Quimbanda y es recibido con el alarido general de "Eshú."

Valenzuela, en una estrategia lúdica netamente popular, se sigue apoderando de los procesos del lenguaje con efecto de rebajamiento humorístico. Por metátesis /3/, convierte al brujo en "jobru" (206), logrando disfrazar sin ocultar.

En el episodio en que el brujo roba el dedo de la Muerta y lo cambia por otro conservando el original, por

asimilación fonológica combina irónicamente el concepto de verdad y dedo en el "Verdadedo" (101), produciendo simultáneamente un juego oximórico de engrandecimiento y degradación.

También se incorporan con efecto humorístico figuras retóricas del acervo popular y las literaliza, descontextualizándolas y devolviéndoles su simplicidad denotativa original. Así, el brujo, refiriéndose a Estrella, su tercer testículo, comenta: "... y ahora Estrella obligándome a escucharla, pesándome tanto que debo poner rodilla en tierra para acomodarla..." (74).

Aludiendo a esta estrategia con sentido autorreferencial, el brujo, quien a su vez está escribiendo una novela, afirma: "Pasar al hecho desde la base tan incierta de un dicho popular, una frase hecha, una metáfora" (120).

En ocasiones se toman dichos populares haciéndolos literales con carácter grotesco. Es el caso de la violación y los golpes de que fuera objeto doña Rosa, brutalmente interrogada por los gendarmes:

-¡Cantá, cantáa! . . .

Y el gurí y la Cora escondidos entre los juncos, se alegraron: por fin sabrían qué pájaro era

doña Rosa, por el canto.

Más que ave canora resultó carao, por los chillidos (41).

En un sistemático procedimiento degradatorio, se incorporan junto a los clisés populares imágenes escatológicas del cuerpo de satisfacción de necesidades fisiológicas como la de la flatulencia del brujo, ya mencionada, o el caso en que el Garza le orina la boca a su amo. No hay que olvidar con Bajtín que la orina es "la alegre materia que rebaja y alivia transformando el miedo en risa," es "la intermediaria entre el cuerpo y el mar" que personifica la materia, el universo, los elementos cósmicos en un elemento que posee algo íntimo corporal segregado por el cuerpo, con lo cual transforma el terror cósmico en un grotesco espantajo del carnaval (Cultura popular, 301). En la boca abierta del brujo se proyecta la puerta abierta del ser hacia las profundidades del cuerpo, y al recibir el orín materializa la transgresión de las supuestamente infranqueables fronteras corporales:

La cabeza de mi amo casi a mis pies y yo desnudo  
y mi amo recostado a mis pies que va y abre la  
boca, lentamente, con gula, va abriendo la boca

y ya no puedo contenerme más y le largo el chorro. Apunto bien y es como un hilo de oro que fluye de mí hasta la boca de mi amo; y el amo se ríe, ríe, se retuerce y lo bebe con ganas.

--¡Me measte!

--¡Le gustó, mi amo! Era lluvia de oro para usted.

--¡Qué te importa si me gustó o no! Eso no es cosa tuya. Vas a tener tu castigo... Ahora apurémonos y ponete la túnica, vamos, de una buena vez. No te quiero ver tostado, hecho un negro de mierda. Lo único que me faltaba: meado por los negros. (64)

En este caso el efecto es más complejo pues entreteteje dos gruesas frases hechas populares, "meado en la boca" y "meado por los negros," extendiéndolas literalmente. La primera no se expresa explícita sino implícitamente, como en la mayoría de los casos. En cambio en la segunda, inicialmente desarrolla el aspecto denotativo de la expresión, pero al finalizar la hace explícita sorpresivamente retomando el aspecto connotativo usual, con

lo cual produce por la acumulación y el entretrejimiento de niveles un efecto cómico en cascada.

El lenguaje de Valenzuela, provocador y humorístico en su impúdica franqueza, logra por contraste un efecto claramente hilarante al emplear la perífrasis tabú /4/ aludiendo sin nombrar en un fingido pudor atribuible al brujo, a su iniciación homosexual a los trece años con su "Maestro":

El maestro se hincó ante él y le besó la supernumeraria. Hermana pelota, musitó, hermana, hermana...

El maestro lo inició a él en los tambores y a ella le puso un nombre: Estrella de la Mañana. Fue un bautizo lleno de emoción no limitado a sus partes pudendas que de alguna forma le colmó todo el cuerpo, lo inundó de temblores. (24)

Y en una ceremonia que sigue al bautismo y que el brujo interpretó como el casamiento con Estrella, su tercer testículo, sigue eludiendo nombrar: "El maestro..... fue el padrino de ambos: besó al novio, a la novia y también un poquito más arriba y más abajo" (24).

Abundan los incidentes macabros y descripciones truculentas que manipulan al lector presentándole un

universo inicialmente fantástico para enfrentarlo en la experiencia total a un reconocimiento doloroso de una realidad llena de horror y violencia: el brujo, al presenciar a los diez años el fusilamiento de quien descubriría después que era su padre, permanece allí "para estudiar cómo se iba escapando el hombre, ...de tanta atadura innecesaria yéndose de a pedacitos metido en la panza de cuanto animal depredador se le acercaba. Se lo fueron comiendo primero un gato montés bastante angurriente, después las ratas, los caranchos, los buitres y sobre todo esos gusanos, por dentro, que hacían en la noche un ruido de aserradero" (203); o las torturas "a bebés delante de sus padres para que los padres confiesen" (126); o a las embarazadas a quienes golpean para hacerlas abortar; o los desaparecidos cuyos cadáveres flotan en el río con el vientre abierto: "...la piel del todo terrosa y muy hinchados. Reconocí mi vieja sugerencia: súbanlos a un helicóptero y tírenlos al río, les ordené en aquel entonces cuando me preguntaron qué hacer con los que se les habían estropeado por demás durante los interrogatorios" (51); o, los que aparecen atados como "un matambre cualquiera y se lo están comiendo los gusanos muy blancos... Los hilos que lo atan mueven también el

esqueleto como una marioneta" (283); o, a la mujer a quien el brujo, maestro de torturadores, introdujera un ratón en la vagina "para que se la fuera royendo despacito y ahora ese hueco negro, enorme, como una boca que intenta devorarme" (285); o, la sangre, que fluye por la narración desde la primera a la última página para colmar la sed de sacrificio vampírica del brujo; o, la que se solidificara en coágulos rojos color hígado (69).

La figura mítico-grotesca del brujo se proyecta escalofriante en todas sus manifestaciones: "Dominar el mundo es la única voluptuosidad posible, el gran orgasmo cósmico. La felicidad que se siente al destruir a otros, el goce de la tortura, todo multiplicado al infinito, naciendo ahora de mí" (298). El brujo, insaciable en su sensualidad de poder, encarna el epítome del autoritarismo multiplicado inagotablemente en la represión, la tortura, los desaparecidos. A la vez, representa la degradación irónica de lo sublime transfiriendo al plano material y corporal de los órganos genitales --lo inferior corporal, como lo llama Bajtín (Cultural popular, 132)-- los dogmas religiosos cristianos: el Ángel de la Anunciación en el Garza, portador de la noticia del embarazo del brujo; la Inmaculada Concepción en la Teocópula, la impregnación del

brujo con su propio semen; la Santa Trinidad en los tres testículos, "Una trinidad en la entrepierna" (157), y también en el brujo mismo por ser padre, madre e hijo a la vez; y la estrella que guía anunciando el nacimiento de Cristo en la hermana Estrella, el tercer testículo que controla al brujo y que lo guía a lo largo de los pantanos y las ciénagas.

Al concentrar la atención en la parte inferior del cuerpo y las funciones fisiológicas relacionadas con esa zona en imágenes de falo, de orificios anatómicos, de penetración, de secreciones, de coitos, de perversión sexual y transexualidad, Valenzuela ignora la superficie cerrada del cuerpo. Subvierte los cánones oficialistas que intentan afirmar fronteras entre el cuerpo y el mundo exterior e instaurar un principio absoluto y separatista con una máscara de rigurosa perfección y respeto. Expone las contradicciones interiores de un sistema autoritario regido por normas grotescas y monstruosas.

En ese sentido, la transgresión constituye el punto de transición necesario en que el ser de acuerdo con Georges Bataille en la infracción del tabú se desgarrar rompiendo violentamente los velos que obstaculizan una experiencia auténtica (Erotismo 57). Adelantando un paso más en esta



noción con Foucault, se puede afirmar que la transgresión se proyecta como signo bisémico de muerte, al quebrantar tabúes, y de nacimiento, al dar a luz el saber oculto.

El brujo personifica el epítome transgresor grotesco en su ser ambivalente y contradictorio, ubicado en el punto de intersección del eje sincrónico con el diacrónico.

Manifiesta la sincronía en su adroginismo al integrar los polos sexuales en un ser esférico como proyección de la coincidentia oppositorum por su obsesiva aspiración a la unidad absoluta de lo que en él representa particularización y separación:

Permanezco encerrado en mí mismo con Estrella en mi preciso centro, acunándola a Estrella, perfectos ambos, dos en uno como el círculo perfecto del Yin y del Yang. (251) /5/

En su diacronía, el brujo personifica la metamorfosis. Afirma: "...me transformo y me entrego a las metamorfosis más complejas..." (17).

La metamorfosis recorre la narración en una cadena metonímica de mutaciones instrumentadas por elementos inherentemente relacionados a lo mutante, huidizo e inasible: los hongos alucinógenos, el perfume embriagador de jazmín salvaje, el humo de los charutos del rito de la

macumba, la magia negra contrarrestada por la magia blanca, el agua creadora y destructora.

La metamorfosis se proyecta a los nombres que proliferan página tras página para constituir una cadena onomástica que se vuelve sobre sí misma vaciándose de contenido, ya que el brujo borra su nombre para volverse invisible (243), revelando sus nombres como significantes vacíos en busca de un significado que permanece desconcertantemente desconocido. Ello proyecta una identidad multifacética, huidiza y descentrada. Los diferentes apodos a falta de nombre propio (37) van sugiriendo infinitos rostros y formas que apuntan a diferentes momentos de las metamorfosis del brujo. /6/

El clímax de la mutación se registra en el episodio de transexualidad del brujo. /7/ Por una ceremonia ritual de creación, el Garza, hasta entonces pasivo, pasa a activo creador. Valiéndose de agua y greda, modela sobre el cuerpo masculino del brujo una figura de mujer que sólo se extiende hasta el tobillo, al filo del agua. Afirma el brujo:

Y por debajo del agua sigo siendo el de todos los días. Jamás ídolo con pies de barro sino todo lo contrario: soy el barro con pies de

ídolo, con mis pies de siempre, pies firmes para aplastar a todo aquél que se me interponga en el camino. (261)

Con la nueva forma se forja un simulacro de presencia que se borra en el momento de hacerse presente manteniendo la anterior. Se plasma como máscara al ser superpuesta al cuerpo original. Una vez concluido el molde de barro se va secando y agrietando. Entregado al desenfreno de una danza, el brujo empieza a perder pedazos de greda seca y con ello asperezas aflorando turgencias femeninas. Pierde los dos testículos y queda sólo con Estrella.

El brujo dramatiza la transformación de un ente en otro opuesto transgrediendo y desestabilizando diferencias aceptadas como irrevocablemente opuestas. Al metamorfosearse pierde su diferencia. No es claramente ni hombre ni mujer; es a la vez uno y otro. Proyecta una transgresión múltiple al traspasar las fronteras insuperables que separan los sexos y al mantenerse en la transición sin definirse por ninguna categoría. Afirma el brujo: "Soy lo que no soy y también soy" (204); y luego:

soy el que pinta las uvas  
y las vuelve a despintar

yo soy el que siempre

ha sido... (226)

Proyecta una metáfora del lenguaje con intención semioclasta con signo distáxico proteico en movimiento constante cuyos significantes proliferan y se van desplazando y distanciando del significado sin perderlo totalmente. En esta dirección apunta la instancia en que en La Voz, periódico de Capivarí bajo la dirección del brujo, se deslizan inexplicablemente errores de imprenta, con la necesaria publicación de una fe de erratas que lee:

Donde dice	debe leerse
siempre	a veces
a veces	nunca
nunca	----- (199)

El texto materializa un signo sous rature al escribir una palabra suprimiéndola pero dejándola impresa y legible junto a la nueva palabra escrita. Se retiene la huella del pasado quedando la marca de una ausencia en conjunción con una presencia --la fe de erratas-- que no es clara ni total. Simultáneamente ese signo potencia la espacialización de la diacronía de la metamorfosis incesante como esencia materializada de lo único permanente: el cambio.

Por su parte el Garza, un castrado, como reflejo distorsionado del brujo en una de las etapas de su metamorfosis, marca también la presencia de una ausencia, la virilidad, un origen que fue borrado al ser emasculado pero cuya huella permanece impidiendo una diferencia absoluta y una identidad distinta. /8/

La transgresión al nivel de las identidades con efecto relativizante y descentrador se metaforiza también en las máscaras que transfiguran a la vez que mantienen la identidad primera. La máscara configura un signo plurivalente que oculta y revela al inconsciente y deja que actúe el Otro transformándose en lo que secretamente se desea ser. Expone facetas ocultas e ignoradas al desatar represiones internas. De esta manera, el Garza, al usar la máscara del brujo con su atuendo de manto de terciopelo y calzas tornasoladas, se inviste de algunas características a las que aspira, usa voz ronca, adquiere el carácter sádico del brujo azotando a las guainas con el látigo de cola de lagartija hasta casi lograr lo que su castración había impedido hasta entonces: la erección de su masculinidad.

Las máscaras proliferan uniformemente en el Baile de la Luna Llena, organizado para celebrar el bautismo de la

pirámide. Allí todos los invitados, cubiertos por una capa idéntica, hombres y mujeres por igual, llevan puesta la misma máscara de terracota con la efigie del brujo, sus ojos grises con diminutos agujeros en las pupilas para que los invitados miren por sus ojos identificándose con él en múltiples desdoblamientos. Por la máscara, el individuo cesa de ser el mismo, desintegrándose psicológicamente para ser parte de un todo.

Como en un macabro carnaval, parodia sacrílega de un rito cristiano, los participantes no se dividen entre actores y espectadores (Bajtín Problemas, 172 y 229). Todos deben participar y vivir este espectáculo sincrético comulgando una misma identidad. Llegan a la cumbre de la pirámide por empinados escalones y reciben allí reverentemente una comunión, inherentemente simbólica de canibalismo, en una escudilla humeante con consomé de Machi, ofrecida solemnemente por el brujo, erigido en supremo hierofante en el sitio de honor, trajeado con túnica tornasolada y una máscara de hormiga roja. /9/ El brujo ya no está en cuerpo propio sino en cada uno de los invitados. Valenzuela dramatiza su concepto de que la máscara y el ser humano hacen ese doble juego de significante y significado, en un juego de

vaivén en que a veces la máscara es el  
significante y a veces el significado (Ordóñez  
511-512).

Aquí la máscara del brujo es significante superpuesto a un significado diferente, al cual contamina al transferirle su identidad. El brujo transpone las fronteras de la identidad, se propaga a todos los invitados diseminando y multiplicando su crueldad y perversión, desplaza a los participantes a un mundo de excesos y caos. Desaparecen las distancias y diferencias entre los individuos. Intoxicados de feroces alcoholes, se consustancian con la violencia irracional del brujo, y por un trance de exaltación con gritos, música, movimiento y alucinógenos, son llevados a un libre contacto sin fronteras entre lo sagrado y lo profano. Alcanzan un frenesí orgiástico convirtiéndose en una masa ondulante y promiscua sumida en un caos fluido. Se transponen tabúes, quebrantando el orden previo en el paroxismo de la metamorfosis. Encarnan el desacato desbordado por una acción viva y palpitante en una transgresión promovida y autorizada por el brujo, rigiéndose por un nuevo orden: el desorden. En el apogeo de esta fiesta dionisiaca, cuando todos están borrachos, bailando, aullando y fornicando, la

pirámide brillante en su esplendor y los tamborileros tamboreando enloquecidos un sonido unaudible, al brujo, quien representa la persona sagrada en este ritual, le da un soponcio. Queda rígido y se le cae la máscara. Los invitados ven al original de sus máscaras, que fuera centro emisor de identidad pero que ahora es el reflejo de todas las caras circundantes. Es un instante crítico, de transición. Se desata una debacle violenta de furia iconoclasta contagiosa en que cada uno quiere ser el único, el brujo. Todos blanden palos dándose garrotazos. Destruyen las máscaras. En un desdoblamiento del brujo, los invitados sustituyen las máscaras de terracota por "máscaras de sangre, caras de coágulos y verdes moretones y ojos en compota y desfiguramientos varios" (156).

El baile, apocalipsis de muerte y renacimiento, se erige en pantomima violenta de la metamorfosis, grotesco teatro de un mundo macabro, que requiere máscaras para facilitar y ocultar la transformación. Se desdobra en diferentes versiones registrando una regresión múltiple de imitaciones que revelan similitudes y diferencias manifiestamente paródicas con sus inherentes concomitancias de autoconciencia. Desde la gestación de la idea de la inauguración de la pirámide, el baile maléfico del brujo se



duplica especularmente en el baile benéfico de Umbanda. También es reproducido en el informe oral al general-presidente de la república, y en el periódico La Voz del Pueblo de Capivarí. Las versiones de la fiesta de máscaras se siguen multiplicando, llegando a producir una escandalosa conmoción en Capivarí, cuya población, estimulada por la caña con ruda y las noticias periodísticas, se dedica a "La gran imitación. La parodia." (170) Se repite la gran ban canal del brujo con similitudes y diferencias caricaturescas en una imagen grotesca del grotesco /10/, profanación carnavalesca del carnaval. En su base

se encuentra el núcleo mismo de la percepción carnavalesca del mundo: el pathos de cambios y transformaciones, de muerte y renovación.

(Bajtín Problemas, 175).

El texto mismo se va desdoblado interiormente en múltiples direcciones produciendo una mise en abîme de reflejos y refracciones que revelan los pasos conducentes a su elaboración. Se trata de una obra consciente de su existencia como texto y como ficción al advertir al lector desde la primera página sobre los recursos literarios y la intención de la obra. Además, se incorporan pautas para

integrar al lector en la realización del texto instándolo repetidamente a leer entre líneas para evitar una ingenua lectura literal con una intención, en última instancia, de naturaleza política. /11/

También, presenta el texto reflexiones sobre la función epistemológica y proselitista del novelista, y sobre las fronteras inciertas entre la realidad y la ficción, la realidad y la apariencia, y la fidelidad innecesaria al referente concreto ya que éste no revela sino que oculta haciendo más factible aproximarse a su esencia por la ficción. Valenzuela destaca, así, lo engañoso e hipotético de la realidad, desarticulándola y reordenándola bajo el signo inestable de lo conjetural.

Por un montaje proteico de espejos interiores en el cual todo es reproducido en imágenes fragmentadas, monstruosamente grotescas, para iluminar la cara invisible de la realidad, Valenzuela presenta un universo que, como un gran Narciso, contempla su propio reflejo. Esa tendencia narcisista se proyecta en el brujo, quien se extasía en el reflejo especular de su yo, con sentido canibalista, inteniendo asimilar dentro de sí mismo a su Otro. Este fenómeno manifiesta el homosexualismo del brujo, si se interpreta al mismo a la luz de las ideas de

Michel Foucault, para quien el homosexualismo constituye "una suerte de androginia interior, hermafroditismo del alma" (Historia, 57).

En Cola de lagartija, el brujo encarna a ese Narciso en quien el instinto de libido se separa del exterior y regresivamente se vuelve sobre sí mismo. "Por eso soy tan puro, por eso tan amado --por mí" (26), afirma el brujo. Con humor irónico, Valenzuela señala sus prácticas solitarias masturbatorias: "A veces por las noches Estrella me despierta sollozando y yo la acaricio hasta que nos volvemos a dormir, ya más calmados". (49) Y así más adelante, una vez realizada la ceremonia de transexualidad, el brujo "empieza a reclamar su dádiva" (274) para consumir su boda con Estrella y celebrar su autocomunión con su propio semen descongelado e inyectado por el Garza. Procura la autosuficiencia absoluta formando una unidad completa que configura una abstracción del ser universal total en que confluyen los opuestos. Se proclama "el gran sincretizador" (88).

El brujo se cree completo al venir con mujer incorporada (32), motivo por el cual "no habrá necesidad de ningún otro ser en este mundo" (25). /12/ Afirma repetidamente "Soy la neurona padre-madre," experimentando

plenitud en relación a la incapacidad masculina de concebir. Se siente superior en su hermafroditismo, que le permite prescindir del mundo exterior y abocarse a su plan de la "paternomaternidad."

Francette Pacteau sostiene, en "The Impossible Referent: Representations of the Androgyne," que la abolición de las diferencias sexuales como solución del deseo narcisista de autosuficiencia es correlativa con el fetichismo (70). Así se evidencia en el brujo, quien proclama: ". . .sí, nada hay irremplazable ni menos en terrenos como éste; hay tantos pero tantos sustitutos." (66) En sus lucubraciones, incorpora fantasías eróticas con definidas sustituciones fetichistas, en diversas imágenes fálicas: el dedo de la Muerta, "Gran Dedo Vengador que también me dará otras satisfacciones cuando llegue el momento . . ." (112); los tubos de ensayo donde deposita el brujo su virilidad como "falos de vidrio" (253); los "brazos y piernas colgando del vértice de mi pirámide, no son míos por eso gotean este líquido espeso sobre la cama" (282); el látigo de cola de lagartija con que azota a las guainas desnudas mientras aúllan de dolor y él gime de placer (61). En el fetichismo del brujo, se revela su falocentrismo por privilegiar al falo como

símbolo y fuente no solamente de placer sino también de poder. Sin embargo, en la experiencia de la lectura, al insertar esas sustituciones imbricadas con estrategias irónicas, se manifiestan como significantes carentes de significado y propician el desmantelamiento del mito del machismo.

El brujo, al practicar una sexualidad polimorfa y aberrante, transgrede todos los tabúes sexuales. El sexo subyace en todas sus acciones, lo define, y parece dominarlo, por el poder que proyecta en su apoderamiento de cuerpos. En sus experiencias eróticas, el brujo siempre impone su voluntad. Todo desaparece en el centro de su yo, paraíso demoníaco cuyo placer es generado por la violencia, la tortura, la destrucción y la muerte. Sus relaciones sexuales se producen auspiciadas por Thanatos, en la fusión de Eros y Muerte tal como lo articulara Georges Bataille en El erotismo. /13/

En el brujo, el exceso erótico va precedido de una voluptuosidad creciente auspiciada por la degradación y la ruina del prójimo. Su libertinaje, actualizado por perversidades e infamias, produce un catálogo de aberraciones que despiertan horror: sexualidad perversa, escatofilia, coprofagia, canibalismo, vampirismo, y

flagelación. Lujurioso de sangre y destrucción, el brujo, epítome sádico, inflige humillación, dolor y tortura para lograr excitación sexual, creyendo controlar a los otros seres. Se regocija degradando gradual y sistemáticamente. Sus pasiones son inflamadas por el mal de los demás, "felicidad que se siente al destruir a otros, el goce de la tortura" (298). Se maneja por la traición sin considerar nada ni nadie, pues el respeto implicaría frenos que distraerían fuerzas en una servidumbre debilitante. Niega al prójimo, aunque paradójicamente lo necesite para lograr sus fines. El Garza, siendo víctima de las pasiones y degradación del brujo, es indispensable para satisfacerlo. Es su contracara. Así como el brujo combina Eros y Thanatos fuera de sí, el Garza los combina hacia sí. Forman la pareja sadomasoquista perfecta. El brujo seduce, maltrata y corrompe al Garza al punto que éste se hace cómplice y desea el dolor. Se plantea una relación basada en el instrumento sexual y el deseo de dominio a partir de una dialéctica: amo/esclavo, sádico/masoquista, fundada en el mutuo reconocimiento de papeles que parece establecer su identidad. Cada uno es el espejo del otro, su doble en quien se reconoce e identifica.

Los polos del dominio se cruzan. Se revela

paradójicamente que la afirmación del control que el brujo cree ejercer no es tal. Como amo, depende del reconocimiento del esclavo. Se desplaza el poder. Valenzuela presenta un paradigma de la dialéctica foucaultiana del poder sin centro fijo, ejercido fluida y dinámicamente en un juego de relaciones inherentemente transitorias, móviles y no igualitarias (Foucault Historia, 112).

El brujo, por su voluptuosidad de crueldad en pos del éxtasis "divino" producido por el dolor ajeno, no se detiene en lo personal individual sino que lo institucionaliza y colectiviza organizando la tortura. /14/ Afirma que arrastra a los otros a la muerte para alejarla de sí, ya que "Desgarrar a los otros significa congelar el momento" (234), detener la diacronía y la dispersión afirmando su pretendida omnipotencia en la sincronía de un reconocimiento unánime. /15/ El objetivo de la tortura, tal como Michel de Certeau indica en Heterologies: Discourse on the Other, y que el brujo profesa, es forzar una monolítica unanimidad por la aceptación de un discurso absoluto que acepta e impone desde un centro autoritario un significado único, último y trascendental, necesario para el funcionamiento y la subsistencia del régimen totalitario

(40-42). Certeau observa que existen alianzas escondidas entre la tortura y el misticismo, fenómenos ambos producidos en períodos totalitarios, que en Cola de lagartija convergen en la personalidad del brujo. Por la tortura se persigue y por misticismo se supone la aceptación de un poder absoluto que no se puede ni debe cambiar. El místico aspira en su último estado a perder la multiplicidad de la periferia y a acceder al éxtasis de la identidad con Dios, centro infinito y absoluto. A este estado aspira el brujo encerrándose en un círculo vicioso, literal y metafóricamente, en busca de la fijeza que detenga el devenir como regresión a una rigidez prenatal. Esa rigidez, a su vez, se proyecta como metáfora de un régimen represivo anquilosado en un estancamiento que impregna todo con la fetidez de sus efluvios malignos miasmáticos. /16/

Contra la perpetuación de ese régimen, dirige Valenzuela sus estrategias transgresoras en un inagotable fluir de disolución. El brujo intenta detener el devenir centrifugador oponiéndole una fuerza centrípeta que se cierra como una rosca represiva dentro de la tradición ideológica autoritaria fascista de los Altos Comandos militares. /17/



En su impulso centrípeto, el brujo es absorbido por su propia vorágine voluptuosa de horror. La diacronía centrípeta para el brujo constituye sólo una etapa para alcanzar desde la discontinuidad la continuidad y permanecer en la perfección del centro primordial. Sin embargo, es incapaz de detener la sucesión temporal del continuum metonímico de transformaciones. Por la presión condensadora de la fuerza centrípeta explota y desintegra las formas quebrantando fronteras. Con su vida, tributaria de la muerte, se reintegra a los procesos cósmicos poniendo en funcionamiento la descomposición y fermentación necesarias para la vida y la reintegración a la discontinuidad.

La dinámica narrativa se articula por el enfrentamiento de la fuerza centrípeta opresora, representada por el brujo, y la fuerza centrífuga de dispersión liberadora, encarnada por la autora-personaje Valenzuela. Este binarismo se manifiesta en múltiples metáforas: de destrucción y muerte contrarrestadas por creación y vida; de represión, impuesta por el tabú, y de subversión, promovida por la transgresión; de homosexualismo canibalista del brujo, y de heterosexualidad vivificante de la Valenzuela-personaje; de concentración,

por el afán de consolidar poder en pos de la sincronía, y de expansión resultante del desplazamiento metamórfico liberador de la diacronía.

Esta oposición se proyecta en el nivel lingüístico a la metáfora y a la metonimia con definidas concomitancias ideológicas. /18/ La metáfora representa la represión de la metonimia, pues funciona en un sistema paradigmático, suprimiendo significantes de la cadena sintagmática. Por similitud, en una línea sincrónica, la metáfora se organiza negando al seleccionar entre la diversidad de la heterogeneidad de acuerdo con un patrón que responde a una jerarquía vertical de naturaleza represiva. En su afán de imponer un monolítico orden autoritario y en su aspiración, a ser centro productor y emisor de significado, el brujo se inserta en la escena dominada por la metáfora reductora y condensadora. Por su parte, la Valenzuela-personaje, buscando "desarticular los símbolos e interpretar el discurso inconsciente del gobierno" (57) en su resistencia y enfrentamiento activo desde el polo opuesto, se proyecta a la metonimia. La metonimia representa el deseo de escapar las restricciones del orden social por su función disruptora, como resistencia activa, al arrasar los obstáculos de la censura social. Al respecto Jacques Lacan

pregunta retóricamente en Ecrits:

Mais pour y revenir d'ici, que trouve l'homme dans la metonymie, si ce doit être plus que le pouvoir de tourner les obstacles de la censure social? (508)

Valenzuela imprime una dinámica puesta en acción por fuerzas metamórficas centrifugadoras que se manifiestan en identidades y lenguajes proteicos proyectando un universo caleidoscópico. Delegitima la presencia de un significado trascendental manifiesto en el falogocentrismo absolutista del brujo, quien proyecta una concepción copérmica de un universo esférico cuyo centro es el sol /19/, meta a la cual apuntan los esfuerzos del brujo en su espiral centrípeta. Valenzuela descentra la lógica de la estructura del centro fijo del círculo y la vorágine centrípeta que controla el universo del discurso narrativo del brujo. La narrativa, plagada de circularidad centrada y descentrada, se desenvuele como una cinta de Moebius sin principio ni fin. Esa circularidad se proyecta en una estructura narrativa que no se extiende en línea recta sino en circunvalaciones, por el juego especular de intromisiones homodieéticas en la diégesis narrativa y de reduplicaciones y reiteraciones en regresiones infinitas.

La "Profecía," "Correrá un río de sangre . . . . y Vendrán Veinte Años de Paz" (9), impulsa la narración desde el comienzo hasta la última página. Se repite en el desarrollo narrativo con carácter acumulativo y distorsionador, pues el río de sangre se reedita grotescamente en el galope de rojas carcajadas del baile, y se materializa irónicamente en el hilito granate de la sangre del brujo al estallar en la cumbre de la pirámide. Con ello se inserta una versión muy debilitada del río, incapaz ya de producir veinte años de paz sino apenas veinte minutos. Se trata de una recurrencia cíclica alternada de la esencia básica del conflicto que rebasa las fronteras del universo narrativo anticipando reediciones inagotables de tiranía con insignificadamente breves períodos de paz en lo que es una victoria pírrica, antisolución del conflicto. Con el brujo muere el viejo régimen represivo para dar paso al advenimiento de otra fase de paz que se anticipa breve como si en el acto de purificación no se hubiera derramado suficiente sangre.

El Cola de lagartija, Luisa Valenzuela enfoca en un momento histórico-político extrañamente contemporáneo de absoluto autoritarismo fascista. Lo saca fuera del tiempo y el espacio universalizándolo a la vez que mantiene su

particularidad a partir de un personaje, el brujo, paradigma de la transgresión de todas las normas de integridad y respeto físico, moral, social y político, que el régimen postula y viola simultáneamente con máscara de seriedad y moral incólume. Valenzuela lo enfrenta similia similibus curantur (143), por una táctica de magia simpática empleando las propias armas del brujo: la transgresión. El discurso narrativo se articula como respuesta dialéctica al lapidariamente consolidado discurso oficial proyectándose como su doble paródico por técnicas básicamente transgresoras. Parte de un signo distáxico proteico y centrifugado, saturado de humor negro, portador de una vasta gama de estrategias que coinciden parcialmente con los repertorios del género de lo maravilloso en temas del yo, la identidad proteica y la metamorfosis, y en temas del Otro, el erotismo, con sus excesos y perversiones. Todo se combina con ingredientes mítico-religiosos, en categorías excéntricas y profanatorias, orientadas a épater le bourgeois, con lo cual apunta catalíticamente a franquear abismos rasgando los velos desplegados por quienes imponen dogmas para impedir la aprehensión lúcida del saber.

## Conclusión

Luisa Valenzuela ha observado: "...no tengo ninguna obra 'típica' sino todo un espectro de obras diferentes, sigo siendo fiel a mis obsesiones" (Mull-Angulo 352). Esas obsesiones --el lenguaje, el espejo, la máscara, las transformaciones, el erotismo, la transexualidad, la política, el poder-- aparecen ineludible y recurrentemente en sus textos, para revelar subyacentemente una dimensión sincrónica en torno a una tensión básica entre el límite y la transgresión. Ambos polos mantienen una relación recíproca inherentemente paradójica de dependencia e independencia, de interdependencia y confrontación, activada por una dinámica que ninguna infracción puede agotar. El límite se impone como fuerza conservadora y retardatoria de toda transgresión subversiva. A su vez, la transgresión no determina al límite, sino que existe por él, y dirige su energía a interrogarlo y desafiarlo.

Cada texto analizado en este estudio se articula como metáfora de esa conflictiva fundamental, potenciando así una misma significación básica. Ello genera

tangencialmente una interrogante a nivel puramente especulativo sobre la validez de la novelística de Valenzuela.

Esa duda podría disiparse si se proyectaran las mismas metodologías empleadas en cada uno de los cuatro textos estudiados a los otros tres. En cada texto se descubrirían pautas de signo palinódico (véase el capítulo I para el desarrollo de este concepto) y experimentación lingüística, de identidad dispersa, de problematización de parergones (véase el capítulo III para la elucidación de esta noción), de humor negro o grotesco, pero con tónica diferente. Las conclusiones no serían idénticas y revelarían la dimensión diacrónica de la novelística de Valenzuela manifestada en una progresión cualitativa determinada por el contexto político y la creciente y correlativa toma de conciencia socio-política, y por el afinamiento de las prácticas discursivas. La progresión cualitativa se manifestaría a partir del texto cuasi-intransitivo de El gato eficaz, con el juego narcisista de un signo desplazado en una dinámica dionisiaca que plasma una erótica lúdica de seducción del lector con concomitancias ideológicas tangenciales. La progresión continuaría reduciendo la experimentación lingüística y depurando el vehículo expresivo, en una

creciente conscientización política en Como en la guerra, apuntando con la búsqueda epistemológica a la dispersión del sujeto, desplazado en pos de su otro subjetivo, cultural y político. En Cambio de armas, al problematizar el parergón, el límite, con el tono grave de la denuncia de la guerra sucia y sus consecuencias, se llegaría al clímax de tensión. Siguiendo la progresión cualitativa, se encontraría que en Cola de lagartija el discurso se distiende en una mueca de risa amarga, volviendo al juego lingüístico, valiéndose de estrategias de humor negro y grotesco, pero en esta instancia narrativa con explícito objetivo de activación y militancia política como arma de enfrentamiento y desmantelamiento del autoritarismo imperante en la Argentina de la época.

Así como al concluir este estudio, se descubre un nivel sincrónico en la novelística de Valenzuela, al aproximar cada texto con teorías distintas --de Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Jacques Lacan, entre otros postestructuralistas-- se revela una correspondencia entre esas teorías. Coinciden en una afirmación negativa al socavar las bases de las tradiciones intelectuales occidentales, desintegrando toda ontología totalizadora. Esas filosofías desarticulan todo rastro de



ortodoxia ideológica que acepte e imponga dogmáticamente certeza, unidad, centro, proyectados al sujeto, el lenguaje, la literatura, el poder.

Las asociaciones entre la novelística de Valenzuela y las teorías post-estructuralistas interesan por coincidir también en la condición postmoderna, según la definición de Linda Hutcheon. Se facilita, así, el acceso teórico crítico hacia toda una copiosa vertiente literaria, que constituye al texto como vehículo contestario de todo orden establecido, de todo centro emisor de significado, de toda autoridad ideológica, estética, y política, con el objetivo epistemológico de exponer la vulnerabilidad, fragmentación y atrocidad de la sociedad contemporánea, y de propiciar así una experiencia auténtica que conduzca al saber, aunque ese saber apunte pírricamente a un vacío.

## Notas

Introducción: Luisa Valenzuela, literatura, política, y transgresión.

1. Julio Cortázar, Carta a Roberto Fernández Retamar en Casa de las Américas. 45 diciembre 1967: 5-12.

2. Luisa Valenzuela declaró en la entrevista con Magdalena García Pinto en Historias íntimas: conversaciones con diez escritoras latinoamericanas:

Después escribí una novela que no ha sido publicada ni publicaré, que se llama Cuidado con el tigre. La iba a sacar Losada, pero la retiré para hacerle algunas correcciones y nunca más la devolví. Ahí empezaba el tema político. No me parecía que la idea política estaba dada como yo quería. En ese momento me parecía que no estaba realizada desde el punto de vista literario, que es lo más importante. Y ahí quedó. (243)

3. Este estudio se orchestra bajo la triple temática de la mujer, el lenguaje y la política, enfocando

especialmente en el lenguaje como prisma que filtra y refracta los otros temas.

4. Garfield ha realizado penetrantes entrevistas con Valenzuela, elucidando en ellas estrategias y aspectos temáticos claves de su obra. Véase: "Interview with Luisa Valenzuela" en Review of Contemporary Fiction (1986) y Women's Voices from Latin America: Interviews with Six Contemporary Authors (1985).

5. En su entrevista con García Pinto, Luisa Valenzuela declaró que su primer intento como escritora data de su primera infancia, a los seis años de edad, cuando escribió un poema con el tema de la muerte. En el momento actual está trabajando en un volumen de poesías y en una novela.

6. Al respecto Luisa Valenzuela comentó en su entrevista con García Pinto:

Como parte de la censura del rodrigazo, tuvimos que pulir la novela porque comenzaba con una sesión de tortura. En eso me ayudó Girri. Esas páginas no incidían en la historia. Eran páginas que venían después, en una tortura totalmente posterior del personaje, posterior en todos los sentidos, pero tienen que ver con la

iniciación mística, la tortura en casi todas las posibilidades, o casi todas. (245)

Este comentario de Valenzuela evidencia lo distante que puede estar un escritor del acto estético del lector. En mi experiencia de la novela, encontré en la versión censurada un obstáculo inexplicable en el proceso de naturalización del texto, obstáculo que recién fue totalmente superado al leer el texto completo.

Cola de lagartija también sufrió la censura. Tuvo que publicarse primero en inglés en Nueva York; sólo apareció la versión española en la Argentina a fines del mismo año (1983), después de la toma de mando de Alfonsín.

La censura era ejercida sobre las casas editoriales. Aún más, algunas eran bombardeadas, con la consecuente destrucción de miles de libros. También la censura caía sobre los escritores, quienes o eran amenazados por las fuerzas paramilitares o, como sucedió con Rodolfo Walsh y Haroldo Conti, desaparecían.

7. El presidente Raúl Alfonsín designó una comisión bajo la dirección de Ernesto Sábato para indagar sobre el destino de los miles de desaparecidos. La comisión compiló esta información en Nunca más: informe de la Comisión Nacional sobre la desaparición de personas. Allí se

presentan los casos trágicos que se pudieron conocer de las víctimas del régimen militar --10.000 desaparecidos comprobados y 20.000 más sin pruebas-- y la ubicación de ciertos centros militares clandestinos de tortura.

8. Para comentarios sobre la inversión del signo de negatividad y despojo del exilio y su conversión en la literatura, véase también "Del exilio con los ojos abiertos" en Argentina: años de alambradas culturales, de Julio Cortázar.

9. La producción literaria de la década cubierta en este estudio es copiosa, pero su condición cualitativa es discutible y discutida. Así lo confirmaron various escritores argentinos a quienes entrevisté en Buenos Aires en julio de 1985, y las declaraciones generadas en la mesa redonda patrocinada por La Nación durante el Mes de las Letras de 1985, con la participación de Eduardo Gudiño Kieffer, Isidoro Blastein, Silvina Bullrich, Marta Lynch, Jorge Masciángioli y Syria Poletti.

Jorge Masciángioli indicó que una de las características de las obras recientes era la contingencia, entendiendo por tal "la localización muy focalizada de los temas a cosas de urgencia y de inmediatez, ignorando y olvidando tal vez un poco los grandes temas de la condición

humana que son los que otorgan perdurabilidad a su obra... Creo que ha habido una involución en cuanto a la invención y la libertad imaginativa...y en cuanto al rigor y a la exigencia de la expresión." Syria Poletti ratificó que esa adhesión al vaivén político no constituía el elemento más idóneo para la creación, y que había redundado en deterioro del lenguaje y en menoscabo de la calidad del oficio de escribir.

10. Gran parte de esta información proviene de "La dispersión de las palabras: novelas y novelistas argentinos de la década del setenta", artículo de Saúl Sosnowski.

11. En este estudio se emplea la acepción de realismo socialista que Arnold Kettle presenta en "Dickens and the Popular Tradition" en Marxists on Literature, ed. David Craig:

By Socialist Realism, in the field of literature, I assume we mean literature written from the point of view of the class-conscious working class, whose socialist consciousness illuminates their whole view of the nature of the world and the potentialities of mankind. (214).

12. Entre estos escritores se destaca Julio Cortázar, quien hasta su Libro de Manuel (1973) limitara sus planteamientos a la ensayística. Los integra ahora a la ficción con humor lingüístico. También denuncia humorísticamente los centros de poder nacionales e internacionales en Fantasmas contra vampiros (1975). Manuel Puig presenta la violencia y la persecución política interrelacionando sexo y política en El beso de la mujer araña (1976) y en Pubis angelical (1979). Con el recrudecimiento de la represión se van publicando obras que plantean explícitamente el horror de la opresión en un lenguaje lleno de coloquialismos lunfardos, como es el caso de Conversación en el sur (1981) de Marta Traba, y La vida entera (1981) de Juan Carlos Martini.

13. Roland Barthes, entrevista con Raymond Bellour, en Le Livre des Autres Paris: L'Herne, 1971, de acuerdo con la cita que aparece en Josué Harari (ed.) Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism:

Now it is necessary to take the struggle further, to attempt to split, not signs, not signifiers on one side and signifieds on the other, but the very idea of the sign: an

operation one might call a semioclasty. (30)

14. Robert Alter, en Partial Magic: The Novel as Selfconscious Genre, y Linda Hutcheon, en Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox, han señalado la potencialidad subversiva de la autoconciencia.

15. Sharon Magnarelli confirma estas observaciones:

Her work continually undermines social and political myths, but unlike so many writers with a political bent, Valenzuela steadfastly refuses to replace old mythic structures with new but equally arbitrary and potentially equally authoritative ones. As she herself has noted, her works are not designed to imply that she alone knows the truth or the answers to the problems. Instead she attempts to present situations in ways that subject them to different interpretations and possibly unique, more productive solutions. . .

(Reflections/Refractions 3)

16. En A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction, Linda Hutcheon ha destacado que la literatura contemporánea, al desafiar al humanismo liberal,



en su definición del arte como eterno universal independiente de todo contexto social, redefine el papel del arte y de la ideología. (178)

17. "Postmodernidad" es un término acuñado por la crítica anglosajona, y en este estudio se empleará para distinguirlo del postmodernismo hispanoamericano.

18. Linda Hutcheon ha señalado acertadamente que la postmodernidad mantiene una relación contradictoria de dependencia e independencia con la modernidad, que la precede históricamente y que la hace posible literariamente. (Postmodernism 3-56)

La postmodernidad completa la ruptura de la modernidad respecto al realismo tradicional y al racionalismo burgués, en la autoconciencia y la fragmentación narrativa. Pero va un paso más allá. Se aparta de la seriedad modernista por su tono de humor paródico. Frente a la autoridad estética apoyada por teorías sobre la autonomía del arte, resabios de "l'art pour l'art", y el elitismo cultural y conservadurismo político modernista, la postmodernidad plantea el descentramiento de toda autoridad y la incorporación de lo popular con concomitancias ideológicas cargadas de un neo-didactismo implícito en su objetivo político subversivo.

19. Este concepto de episteme corresponde a la definición que da Michel Foucault en La arqueología del saber, 323-324.

20. La noción de dominante es tomada de Roman Jakobson, pero en un sentido más amplio, menos rígido y reduccionista:

The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining component. ("The Dominant")

21. Después de acabar este estudio, descubrí que Arthur Kroker y David Cook, en The Postmodern Scene, centran parte de su visión excrementicia de la postmodernidad en la transgresión pero con concomitancias diferentes de las aquí expuestas.

22. Michel Foucault indica, en "Preface to Transgression," que este concepto cabe dentro de lo que Maurice Blanchot definía mediante el principio de la "contestación":

Contestation does not imply a generalized negation, but an affirmation that affirms nothing, a radical break from transitivity. Rather than being a process of thought for

denying existences or values, contestation is the act which carries them all to their limits and, from there to the Limit where an ontological decision achieves its end... (36)

23. Para esta noción se ha seguido

principalmente a Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov en Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje (1979).

24. Alfred Jarry (1873-1907), dramaturgo

francés, con la patafísica creó con humor agrio un sistema regido por una lógica de lo irracional, un universo de soluciones imaginarias y absurdas, cuyo objetivo era desafiar toda forma de autoridad y racionalismo y con ello la estupidez y la mezquindad burguesa que en sus afanes materialistas no escatimaba las más atroces crueldades.

Capítulo I: El gato eficaz, artefacto lúdico-erótico.

1. Jonathan Culler, en Structuralist Poetics:

Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature, desarrolla la noción de naturalización como el proceso que restaura la literatura a su función comunicativa (134):

To assimilate or to interpret something is to bring it within the modes of order which culture makes available and this is usually done by talking about it in a mode of discourse which a culture takes as natural. (137)

2. Jacques Derrida en su artículo "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences" cita la definición que Lévi-Strauss da de bricoleur:

someone who uses "the means at hand," that is the instruments he finds at his disposition around him, those which are already there, which had not been especially conceived with an eye to the operation for which they are to be used and to which one tries by trial and error to adapt them, not hesitating to change them whenever it appears necessary, or to try several of them at once, even if their form and their origin are heterogeneous. (255)

Derrida concluye que existe una crítica del lenguaje en el bricolage; aún ha sido posible decir que bricolage es el lenguaje crítico.

3. Roland Barthes en El placer del texto señala:

. . . la palabra puede ser erótica bajo condiciones opuestas, ambas excesivas: si es repetida hasta el cansancio y por el contrario, si es inesperada, succulenta por su novedad. (68)

Ambas condiciones se dan en El gato eficaz: la novedad, en el juego de palabras y su consiguiente resemantización; y la repetición, constante que genera goce por el ritmo a la vez que conduce a un estado de pérdida en el cero grado del significado.

Capítulo II: Como en la guerra, búsqueda del otro subjetivo, cultural y político

1. Al terminar este estudio, leyendo la crítica de Sharon Magnarelli sobre la novela (Reflections/Refractions, capítulo 5), supe de la diferencia entre estas dos versiones. Para este estudio, la fuente sobre la "Página cero" será la edición traducida por Helen Lane; para el resto de la obra todas las citas vendrán de la edición de Editorial Sudamericana.

2. Jacques Lacan, en una relectura de Freud, subvierte y descentra la noción tradicional humanista del sujeto unificado en la consciencia del ego. Duplica

especularmente al sujeto escindiéndolo en el Otro. Proyecta una dialéctica elíptica descentrada entre el sujeto, visible y real, y el Otro, ausente e inasible en fuga constante.

Lacan plantea un sistema que funciona a través del "discurso de la familia." El ser pasa por diferentes etapas partiendo de una experiencia inicial de plenitud con la madre, de quien es bruscamente separado. Se produce una carencia castradora, ocasionada por el deseo de un objeto definitivamente perdido. Las diferentes etapas del sistema lacaniano se desarrollan partiendo de la metáfora narcisista del momento mítico del estadio del espejo surgido en el umbral del orden imaginario, campo de fantasías e imágenes, conscientes e inconscientes, percibidas o imaginarias. El estadio del espejo constituye la fase prelingüística en que el niño, desde su primera experiencia al verse reflejado en el espejo, percibe a otro ser humano con quien se fascina e identifica en una dialéctica narcisista. Por la imagen del espejo, el sujeto capta una aparente unificación e integridad que le permite adquirir provisoriamente la noción ficticia de un ego ideal unificado. Esa unidad es imposible ya que incluso hay que tener presente la separación física concreta entre el

sujeto y su imagen. Se trata de un espacio insalvable que proyecta una metáfora de lo exterior e interior, de lo consciente e inconsciente, y del signo lingüístico saussureano, al cual Lacan le quita toda seguridad. La metáfora del espejo ilustra la carencia inherente, el vacío insuperable, existente entre los órdenes del signo indicado por la barra del algoritmo, S/s. Dicha separación se proyecta al sujeto consciente desdoblado en un Otro exterior, el inconsciente. El Otro se manifiesta como espacio sin límites, locus de verificación del mensaje que no encuentra plena sanción y en cuyo discurso se constituye el sujeto manifestando su discontinuidad. El estadio del espejo inicia el movimiento hacia la adquisición del lenguaje que conlleva el desplazamiento de lo imaginario a lo simbólico, paso necesario para el desarrollo psicológico y el ingreso del sujeto a la cultura de la sociedad representada por la aceptación de la ley del padre. El padre plantea la crisis edípica, al prohibirle al hijo el acceso al cuerpo de la madre. Lacan representa esa ley paterna por el falo, al cual denominaremos "Phallus," para señalar que no nos referimos al objeto, el pene, sino a una función, símbolo de la plenitud perdida, significante privilegiado que marca una diferencia y una ausencia. De

acuerdo con Lacan, el neurótico no puede egresar del registro imaginario mientras se empeñe en recuperar la plenitud inicial, incapaz de aceptar la prohibición, la castración, el vacío primordial insertado en el centro de la vida misma. El sujeto, al descubrir la falta de objeto, se desplaza siempre en pos de un deseo definitivamente inalcanzable. La estructura del lenguaje se proyecta al deseo, el significante flotante se desplaza intentando recobrar el significado que se escabulle elusivo así como el sujeto movido por el objeto del deseo intenta rescatar la totalidad original inasible.

El deseo, al ser estructurado como el lenguaje, funciona también sobre los ejes del mismo. Con algunas adiciones, Lacan tomó el modelo diádico de Jakobson basado en los tropos de metonimia y metáfora. Según este modelo, la metonimia se genera por contiguidad en una diacronía manifestada por el desplazamiento horizontal de la conciencia en el plano sintagmático de la sucesión motivada por el deseo. Por otra parte la metáfora se produce por selección, en el nivel sincrónico, motivando la represión vertical del objeto del deseo, la plenitud, al suprimir los significantes de la cadena sintagmática, en un sistema paradigmático de condensación. ♡



3. "Tengo dos maneras de escalar y las dos son en silencio. Tengo sólo dos posibilidades: la mítica y la ótrica." (144)

Para el aspecto lacaniano del análisis se emplean: Jacques Lacan, Ecrits; Jacques Lacan, Ecrits: A Selection, traducción de Alan Sheridan; Jacques Lacan, The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis; Jacques Lacan, Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the "Ecole Freudienne"; Fredric Jameson, The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism; Anthony Wilden, System and Structure: Essays in Communication and Exchange. Para terminología psicoanalítica se emplea: Jean Laplanche y J.B. Pontalis, Vocabulaire de la Psychanalyse. Para el aspecto mítico se recurre a Joseph Campbell, The Hero with a Thousand Faces.

Guillermo Maci también ha realizado una aproximación lacaniana a Como en la Guerra, en "The Symbolic, the Imaginary and the Real in Luisa Valenzuela's He who Searches," publicado en el número dedicado a Luisa Valenzuela de Review of Contemporary Fiction, pero con concomitancias y conclusiones diferentes de las aquí expuestas.

4. "Todo lo hago, hice o haré fuera de la casa en aras del conocimiento. Dentro de la casa no, algunas cosas las hago por puro y sencillo placer, pero . . . al salir el demonio de la vocación se apodera de nosotros y debemos dirigir nuestros pasos hacia ciertos tenebrosos seres que reclaman nuestro análisis . . . saber que se trata de una noble tarea de la que se ha de beneficiar todo el género humano . . . me impulsa a seguir adelante." (59)

5. Según Lacan, la realidad concreta del cuerpo que podría ser recurso para restaurar la supuesta realidad "total" o "vida" del sujeto puede ser contrarrestada por le corps morcelé, visión originada en el stade du miroir, común en el sueño y la fantasía, relacionada con ciertos tipos de estados psicóticos, de desintegración agresiva, de esquizofrenia y de histeria (Ecrits: A selection 4-5).

6. "Let us now envisage the scene of such a totem meal and let us embellish it further with a few probable features which could be adequately considered here. Thus we have the clan, which on a solemn occasion kills its totem in a cruel manner and eats it raw, blood, flesh and bones. At the same time the members of the clan, disguised in imitation of the totem, mimic it in sound and

movement as if they wanted to emphasize their common identity. There is also the conscious realization that an action is being carried out which is forbidden to each individual and which can only be justified through the participation of all, so that no one is allowed to exclude himself from the killing and the feast." Sigmund Freud, Totem and Taboo, 181.

7. "This fragmented body . . . . usually manifests itself in dreams when the movement of the analysis encounters a certain level of aggressive disintegration in the individual." (Jacques Lacan Écrits: A Selection, 4)

8. "...me siento demoníaco; a veces oigo voces y es como si quisiera apoderarme de ella, engullirla, incorporarla a mí y conservarla". (65)

9. Lanca ha señalado que la terminación del estadio del espejo y la inauguración del orden simbólico marca un momento decisivo en el cual el sujeto entabla una dialéctica que lo relaciona con situaciones socialmente elaboradas que estructuran la amplia gama de la experiencia humana.

10. Toda la información sobre los mitos de Eva Perón proviene de J.M. Taylor, Eva Perón: The Myths of a

Woman, y Otelo Borroni y Roberto Vacca, La vida de Eva Perón, vol. I: Testimonios para su historia.

Capítulo III: Cambio de Armas, parergonalidad problematizada.

1. Sharon Magnarelli ha ratificado la afirmación de Valenzuela. En su artículo "The Significant Desire in Cambio de armas" en Reflections/Refractions, afirma que en efecto se trata de una colección de cuentos, pero también reconoce elementos en común entre las diferentes narraciones que evidencian coherencia estructural y orgánica, el deseo, la palabra y la política.

2. Valenzuela, en su entrevista con Evelyn Picón Garfield en Women's Voices, afirmó que El gato eficaz era una novela porque todo era novela, palabra que hoy en día abarcaba varias formas.

3. Tal como aparece citado por Tzvetan Todorov en "The Origin of Genres," New Literary History, 8 (1976): 159.

4. Entre muchos se pueden mencionar: José Agustín, Inventando que sueño; María Luisa Puga, Las posibilidades del odio; Alice Munro, Lives of Girls and

Women; Michael Ondaatje, Coming through Slaughter.

5. "Se trata de determinar las condiciones de utilización, de imponer a los individuos que los dicen un cierto número de reglas y permitir de esta forma el acceso a ellos, a todo el mundo. Enrarecimiento, esta vez de los sujetos que hablan; nadie entrará en el orden del discurso si no satisface ciertas exigencias o si no está de entrada, calificado para hacerlo." (Foucault Orden, 32).

6. T. Todorov desarrolla estas ideas en "The Origin of Genres."

7. "The genre is the critic's heuristic tool, his chosen or defined way of persuading his audience to see the literary text in all its previously inexplicable and literary fullness and then to relate this text to those that are similar or, more precisely, to those that may be similarly explained." (Adena Rosmarin The Power of Genre, 25).

8. Subrayamos la segunda e de "diferencia" para referirnos al concepto de différance de Jacques Derrida.

9. Véanse Boris Ejxenbaum, "O. Henry and the Theory of the Short Story"; Mary Louis Pratt, "The Short Story: The Long and the Short of It"; Horacio Quiroga, "El

manual del perfecto cuentista."

10. Para la indagación sobre la división en capítulos de la novela, véase Philip Stevick, The Chapter in Fiction: Theories of Narrative Division.

11. "...el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual, se lucha, aquel poder de que quiere uno adueñarse." (Michel Foucault, El orden del discurso, 12)

12. Kenneth Burke define la progresión cualitativa así:

Qualitative progression, . . . the presence of one quality prepares us for the introduction of another. . . .We are put into a state of mind which another state of mind can appropriately follow. (Counter-Statement, 124-145)

13. Robert Alter lo destaca en Partial Magic:  
 "...the self-consciousness . . . may reflect a heightened new stage of modern culture's general commitment to knowing all that can be known about its components and dynamics." (219-220)

14. Sharon Magnarelli reconoce en esta narración una huida de la realidad hacia la fantasía, como

escape de los horrores de la realidad por parte de la protagonista-narradora, y como protección de sí misma y de su amante (Reflections/Retractions 197-199). Además, Magnarelli pone en relieve la semiótica del título, "De noche soy tu caballo," proveniente de la letra de una canción brasileña. Esa frase funciona como significante con tres interpretaciones. La más obvia es la traducción al español. Las otras dos provienen de los personajes. La narradora-protagonista la explica en términos psicológicos, parangonando al caballo con el espíritu que la posee. Beto simplemente lo entiende como imagen de posesión carnal.

Capítulo IV: Cola de lagartija, centrifugación del autoritarismo.

1. El concepto de lo extraño-maravilloso se ha basado en The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre, de Tzvetan Todorov.

2. Metaplasmo que consiste en añadir a una palabra un elemento no etimológico al principio. (Fernando Lázaro Carreter, Diccionario de términos filológicos)

3. Cambio de lugar de los sonidos dentro de la palabra, atraídos o repelidos por otros. (Fernando Lázaro

Carreter, Diccionario de términos filológicos)

4. Rodeo empleado para aludir a personas o cosas que no deben ser designadas por su nombre. (Fernando Lázaro Carreter, Diccionario de términos filológicos)

5. El símbolo chino del Yang-Yin incluye simultáneamente el principio activo masculino en el Yang, y el pasivo femenino en el Yin. Configura la ambivalencia esencial de todo fenómeno inherentemente incompleto que implica a su antítesis potenciando un movimiento dialéctico que lleva a la síntesis. En la forma de un círculo biseccionado por una línea sigmoide, las dos mitades son investidas de una tendencia dinámica que engendra movimiento constante, metamorfosis y continuidad. Señala la intercomunicación de dos principios opuestos a la vez que la interdependencia ineludible de elementos complementarios. El eje vertical insertado en el centro del Yin y el Yang constituye el centro místico atemporal donde no hay rotación ni movimiento alguno. (J.E. Cirlot, A Dictionary of Symbols) Allí pretende llegar el brujo megalómano, desplazándose del exterior al interior para pasar de la multiplicidad a la unidad primordial, punto de luz en que los contrarios se fusionan, y acceder al estado paradisiaco fuera del tiempo y el espacio en una dimensión



mítica donde reside el principio supremo del universo, de Dios infinito. Este principio se integra en la narración en el Yin y el Yang explícitamente, e implícitamente en las reiteradas imágenes del círculo, la circunferencia y la esfera, presentes en el sol, la luna llena, Estrella, el nudo de víboras.

6. En los años de la infancia, le dicen el gurí, el "Eulalito," aludiendo a su madre Eulalia; más tarde, Seisdedos, por asociación con su compañera de juego. Su ascenso al poder y su megalomanía se manifiestan en: Señor de esos Parajes, el Amo, Señor del Tacurú, el Excelso Señor, Primer Mandatario, Alto Dignatario, Sublime de los Sublimes, su Majestad, su Eminencia, Nuestro Amo y Señor, Grande de los Grandes. Su afán reificador mesiánico en pos de eternidad divina se registra en: el Inmanente, Padre de las Aguas, Magister Illuminatissimus, Nuestro Excelso Sublime y Adorado. Aludiendo a su relación de influencia con Isabel Perón, se le denomina Rasputín, amante dominador de la última zarina, Alejandra. El Serruchero proyecta el aspecto de torturador que hace serruchar cabezas. Su autodenominación de Siva, diosa hindú de muerte y destrucción, proyecta, por múltiples paralelos con el brujo, al intentar frustradamente tener un hijo y realizar

su propia inmolación, múltiples alusiones como fuerza demoníaca; además, Siva encarna el símbolo de la unión del tiempo y el espacio en la evolución coincidiendo con el brujo como punto de intersección de la diacronía y la sincronía. Al autodesignarse Cinta de Moebius, el brujo metaforiza el flujo de mutaciones caleidoscópicas de sus diferentes identidades sucedidas metonímicamente que revelan una grotesca esquizofrenia.

7. La metamorfosis está implícita en el título mismo de la novela. Valenzuela observa que todas la lagartijas en época de sequía se convierten en hembras y se reproducen por partenogénesis. "La cola de la lagartija se relaciona con el mito del dragón: de cuya cola nace el huevo filosofal y el embrión primario." (Ordóñez 514)

8. Martha Paley Francescato, en "Cola de Lagartija: látigo de la palabra y la triple P," en una aproximación lacaniana, señala al Garza como signo vacío por ser un castrado.

9. Hay un claro paralelo entre el Baile de la Luna Llena y los festivales primitivos. Para una descripción lúcida del festival primitivo referirse a Roger Caillois, en Man and the Sacred.

10. Este efecto coincide con el concepto de lo grotesco de Luigi Pirandello, al incluir en esa representación "su parodia y su caricatura, pero no como elementos superpuestos, sino como proyección de la sombra de su propio cuerpo, torpes sombras de todo gesto trágico." ("Imagen de lo grotesco")

11. A este objetivo se refiere la voz narradora al afirmar:

Creo que debemos analizar uno a uno cada eslabón de la cadena significativa que nos ha sido presentada por el gobierno central y en lo posible tratar de engrillarnos con ella.

. . . Nuestro deber consiste ahora en desarticular los símbolos e interpretar el discurso inconsciente del gobierno, decodificar el mensaje que nos está transmitiendo a pesar suyo. (57)

12. Ratificando esta noción, afirma el brujo:  
 . . . acunándola a Estrella me quedo hamacándome en el tiempo de mí mismo círculo por mis corrientes interiores sin desperdiciar ni un gramo de energía en vanos sueños. . . .Quédome, permanezco encerrado en mí mismo con Estrella en

mi preciso centro....perfecto ambos. . . . (251)

13. Según Bataille, por el erotismo se produce un movimiento de muerte y violencia. El ser se abre a la muerte, pues en el momento de fiebre sexual, la plétora de los órganos sexuales, en sus convulsiones eróticas animadas por la violencia, desemboca en un movimiento instintivo animal que no puede tener libre curso sin derribar barreras. Así, por la violencia, el individuo dilapida las fuerzas y recursos sin medida para penetrar al otro ser y alcanzar fugazmente la ebriedad de un instante de continuidad en la disolución de la individualidad. En ese instante de transgresión erótica, por la avalancha de exuberancia, el individuo rompe la crisálida, desgarrándose a sí mismo para llegar a una experiencia más auténtica y real. Es el momento del paroxismo que los franceses llaman "la pequeña muerte," ya que desde un estado de discontinuidad y particularidad individual se accede a la continuidad del ser proyectándose a un ámbito infinito sin límites que pertenece a la esfera de lo sagrado. Al suprimir todo límite, el erotismo y la muerte encarnan la transgresión.

14. El brujo se vanagloria:

Mientras yo pude impartir instrucciones

personales la tortura en este país fue una verdadera ciencia, un bordado fino. Sabíamos hasta qué punto apretar, sabíamos llevar al sujeto hasta el borde mismo de lo intolerable sin permitir que se nos fuera de entre las manos. . . (78)

15. Michel de Certeau, en Heterologies:

Discourse on the Other, observa la degradación a que es conducida la víctima al sufrir los terrores de la carne. Privado de sus atributos exclusivamente humanos, mente y espíritu, humillado y degradado al máximo, se le revela al torturado la podredumbre humana. Se siente nimio despojo sin valor a quien sólo le resta su animalidad maloliente. A este punto de degradación total, su dignidad destruida y su carne castigada, hasta la mutilación frecuentemente, es llevado el torturado, convertido en instrumento pasivo del autoritarismo, para hacer posible la epifanía del poder en la confesión, reconocimiento y aceptación verbal de la omnipotencia impuesta brutalmente.

16. Se entregan claves para la lectura al afirmar que los Esteros son una metáfora del gobierno represor que se proyecta con un juego especular en la superficie con un superyo represor, el gobierno, y su

contracara represora bajo tierra, el brujo, quien traba el movimiento liberador. El gobierno manipula al pueblo, al conocer su labilidad, le presenta la cara oscura de la realidad, "despertando el miedo supersticioso y a la vez una vaga promesa de salvación por la magia congelándolo... en el dominio de lo imaginario," (45) manteniéndose en el poder.

17. Afirma el brujo:

Las pautas son de centralización --aparente-- y cohesión, de jerarquía y eficiencia, con el aparato militar finamente calibrado al servicio de un proyecto que sólo puede ser implementado por la fuerza. . . .con la firme intención de comunicar la disciplina de los valores castrenses al conjunto de aparatos del Estado... (55)

18. En este sentido observamos la interpretación ideológica lacaniana de los tropos, como Juliet Flower MacCannell señala en Figuring Lacan. (90-117)

19. Lacan señala que Copérnico mantuvo el prestigio del centro al sustituir al hombre por la tierra y el sol. Kepler fue más radical al pensar en la elipsis sin centro y no en el círculo. (Ecrits: A Selection, 114)

## Obras consultadas

- Alazraki, Jaime, e Ivar Ivask, eds. Final Island: The Fiction of Julio Cortázar. Norman: U of Oklahoma P, 1978.
- Alegria, Fernando. Nueva historia de la novela hispanoamericana. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1986.
- Alter, Robert. Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre. Berkeley: U of California P, 1975.
- Apte, Mahadev. Humor and Laughter: An Anthropological Approach. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- Araújo, Helena. "Valenzuela's Other Weapons." Review of Contemporary Fiction 6.3: (Fall 1986): 78-81.
- Atkins, G. Douglas. Reading Deconstruction/Deconstructive Reading. Lexington: UP of Kentucky, 1983.
- Avellaneda, Andrés. "'Best-Seller' y código represivo en la narrativa argentina del ochenta: el caso Asís." Revista Iberoamericana. 125 Oct-Dic 1983: 983-996.
- Bajtín, Mijail (Bakhtin, Mikhail M.). La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. Trad. Julio

Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

\_\_\_\_\_. Problemas de la poética de Dostoievski. Trad.

Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

\_\_\_\_\_. The Dialogic Imagination: Four Essays. Ed. Michael

Holquist. Trad. Caryl Emerson y Michael Holquist.

Austin: U of Texas P, 1981.

Barthes, Roland. El grado cero de la escritura; seguido de

nuevos ensayos críticos. 7a. ed. Trad. Nicolás Rosa.

México: Siglo XXI, 1985.

\_\_\_\_\_. A Lover's Discourse, Fragments. Trad. Richard

Howard. New York: Hill and Wang. (Trad. de

Fragments d'un Discours Amoureux. Paris: Ed. du

Seuil, 1978)

\_\_\_\_\_. El placer del texto y lección inaugural de la

cátedra del Collège de France. Trad. Oscar Terán.

2a. ed. española. México: Siglo Vientiuno, 1984.

\_\_\_\_\_. S/Z. Paris: Ed. du Seuil, 1970.

Bataille, Georges. El erotismo. 4a. ed. Trad. Antonio

Vicens. Barcelona: Tusquets, 1985. (Trad. de

L'Erotisme. Paris: Editions de Minuit, 1957)



- \_\_\_\_\_. Literature and Evil. Trad. Alistair Hamilton. New York: Marion Boyards, 1985. (Trad. de La Littérature et le Mal. Paris: Gallimard, 1957)
- Baudry, Jean-Louis. "Ecriture, fiction, idéologie" Tel Quel 31 (1967): 15-30.
- Benveniste, Emile. Problemas de lingüística general. 11a. ed. 2 vol. México: Siglo XXI, 1984.
- Bersani, Leo. A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature. Boston, Toronto: Little, Brown & Co., 1975.
- Bertens, Hans. "The Postmodern Weltanschauung and its Relation with Modernism: An Introductory Survey." En Approaching Postmodernism. Douwe Fokkema y Hans Bertens, eds. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1986.
- Blancard, Kendall, ed. The Many Faces of Play. Champaign, IL: Human Kinetics P, 1986.
- Borroni, Otelo y Roberto Vacca. La vida de Eva Perón. vol. I: Testimonio para su historia. Buenos Aires: Galerna, 1970.
- Bradbury, Malcolm. What is a Novel? London: Edward Arnold, 1969.

- Brooks, Cleanth, and Robert Penn Warren. "Appendix: Technical Problems and Principles in the Composition of Fiction - A Summary." En Understanding Fiction. New York: Appleton-Century-Crofts, 1959.
- Brooks, Peter. "The Idea of a Psychoanalytic Literary Criticism." En Discourse in Psychoanalysis and Literature. Ed. Shlomith Rimmon-Kenan. London/New York: Methuen, 1987.
- \_\_\_\_\_. Reading for the Plot: Desiring and Intention in Narrative. New York: Knopf, 1984.
- Brushwood, John S. Genteel Barbarism: Readings of Nineteenth-Century Spanish American Novels. Lincoln/London: U of Nebraska P, 1981.
- \_\_\_\_\_. La novela hispanoamericana del siglo XX: una vista panorámica. Trad. Raymond L. Williams. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Burgin, Victor, James Donald and Cora Kaplan, eds. Formations of Fantasy. New York and London: Methuen, 1986.
- Burke, Kenneth. Counter-Statement. 2nd. ed. Los Altos, CA: Hermes, 1953.
- Buzbee, Lewis. "The Search Becomes an Obsession." San Francisco Chronicle Review 19 jul 1978.

- Caillois, Roger. Man and the Sacred. Trad. Meyer Barash. New York: Free P of Glencoe, 1959. (Trad. de L'Homme et le Sacré. Paris: Gallimard, 1950).
- \_\_\_\_\_. Man, Play and Games. Trad. Meyer Barash. New York: Free P of Glencoe, 1961. (Trad. de Les Jeux et les Hommes. Paris: Gallimard, 1958)
- Calinescu, Matel. Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Durham: Duke UP, 1987.
- Callejo, Alfonso. "Literatura e irregularidad en Cambio de Armas, de Luisa Valenzuela." Revista Iberoamericana 132 (1985): 575-580.
- Campbell, Joseph. The Hero With a Thousand Faces. Princeton: Princeton UP, 1968.
- Carrol, David. Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida. New York and London: Methuen, 1987.
- Case, Barbara. "Of Writing, Magic, and Eva Perón: An Interview with Argentina's Luisa Valenzuela." MS Oct 1983: 18-20.
- Certeau, Michel de. Heterologies: Discourse on the Other. Trad. Brian Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.

- Cirlot, J.E. A Dictionary of Symbols. Trad. Jack Sage. 2nd. ed. New York: Philosophical Library, 1971.
- Cook, Carole. "Strange Things Happen Here: Twenty Short Stories and a Novel." Saturday Review. 23 jun 1979: 80.
- Cortázar, Julio. Argentina: años de alambradas culturales. Buenos Aires: Muchnik Editores, 1984.
- \_\_\_\_\_. "Algunos aspectos del cuento." Literatura y arte nuevo en Cuba. Ed. Mario Benedetti et al. Barcelona: Estela, 1971: 261-276.
- \_\_\_\_\_. Carta a Roberto Fernández Retamar. Casa de las Américas. 45 Dic 1967: 5-12.
- \_\_\_\_\_. "El gato eficaz." Bellas Artes 21 ene 1981: 2.
- \_\_\_\_\_. "Introducción" a Obras en prosa de Edgar Allan Poe. Tomo I. San Juan, PR: Universitaria, 1969.
- \_\_\_\_\_. "Luisa Valenzuela" Review: Latin American Literature and Arts. 24 (1979): 44.
- Coward, Rosalind, and John Ellis. Language and Materialism: Developments in Semiology and Theory of the Subject. London and Boston: Routledge and Kegan Paul, 1980.
- Cruz, Jorge. "Hay que sonreír." La Nación 27 nov 1966.

- Culler, Jonathan. "At the Boundaries: Barthes and Derrida." At the Boundaries. Ed Herbert L. Sussman. Boston: Northeastern UP, 1983.
- \_\_\_\_\_. The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction. Ithaca: Cornell UP, 1981.
- \_\_\_\_\_. Sobre la deconstrucción: teoría y crítica después del estructuralismo. Trad. Luis Cremades. Madrid: Cátedra, 1984.
- \_\_\_\_\_. Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature. Ithaca: Cornell UP, 1975.
- De Feo, Ronald. "Two from Argentina." The Nation 19 nov 1983: 505-8.
- Dellepiane, Angela B. "Julio Cortázar." Narrativa y crítica de nuestra América. Ed. Joaquin Roy. Madrid: Castalia, 1978: 223-25.
- Derrida, Jacques. "Différence". Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs. Trad. David B. Allison. Evanston: Northwestern UP, 1973.
- \_\_\_\_\_. La diseminación. Trad. José Martín Arancibia. Caracas: Fundamentos, 1975.
- \_\_\_\_\_. De la gramatología. México: 1984. (Trad. de De la Grammatologie. París: Minuit, 1967).

- \_\_\_\_\_. "La Loi du Genre/ The Law of Genre." Glyph 7  
(1980: 202-229.
- \_\_\_\_\_. "The Parergon." October 9 (1979): 1-40.
- \_\_\_\_\_. Positions. Trad. Alan Bass. Chicago: U of  
Chicago P, 1981.
- \_\_\_\_\_. "Structure, Sign, and Play in the Discourse of  
the Human Sciences". The Structuralist Controversy:  
The Languages of Criticism and the Sciences of Man.  
Ed. Richard Macksey y Eugenio Donato. Baltimore:  
Johns Hopkins UP, 1970.
- \_\_\_\_\_. Writing and Difference. Trad. Alan Bass.  
Chicago: U of Chicago P, 1978.
- Dews, Peter. Logics of Disintegration: Post-Structuralist  
Thought and the Claims of Critical Theory. London/New  
York: Verso, 1987.
- Ducrot, Oswald, y Tzvetan Todorov. Diccionario  
enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Trad.  
Enrique Pezzoni. 1974. México: Siglo XXI, 1985.
- "E.E." "Juego hacia adentro: un conducto para vencer la  
incomunicación". El Día 20 ag 1977.
- Eco, Umberto. "Frames of Comic Freedom." En Carnival, ed.  
Thomas A. Sebeok. Amsterdam: Mouton, 1984.

- \_\_\_\_\_. The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Bloomington: Indiana UP, 1979.
- Ejxenbaum, Boris M. "O. Henry and the Theory of the Short Story." Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views. Ed. Ladislav Matejka y Krystina Pomorska. Cambridge: MIT P, 1971.
- Fish, Stanley. Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-Century Literature. Berkeley: U of California P, 1972.
- Fokkema, Douwe, y Hans Bertens, eds. Approaching Postmodernism. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, 1986.
- Forché, Carolyn. "Grasping the Gruesome." Esquire Sept 1983: 239-42.
- Fores, Ana M. "Valenzuela's Cat-O-Nine-Deaths." Review of Contemporary Fiction. 6.3: (Fall 1986) 39-47.
- Foster, David William. "The Demythification of Buenos Aires in Selected Argentine Novels of the Seventies". Chasqui X (Nov 1980), 3-25.
- \_\_\_\_\_. Social Realism in the Argentine Narrative. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1986.

Foucault, Michel. La arqueología del saber. 10a. ed.

México: Siglo XXI, 1984. (Trad. de L'Archéologie du Savoir. Paris: Gallimard, 1969)

\_\_\_\_\_. Language, Counter-Memory, Practice; Selected Essays and Interviews. Ed. Donald F. Bouchard. Trad. Donald F. Bouchard y Sherry Simon. Ithaca: Cornell UP, 1982.

\_\_\_\_\_. El Orden del discurso. 2a. ed. Trad. Alberto González Troyano. México: Tusquets, 1983. (Trad. de L'Ordre du Discours. 1970)

\_\_\_\_\_. Las palabras y las cosas. México: Siglo XXI, 1985. (Trad. de Les mots et les choses. Paris: Gallimard, 1966)

\_\_\_\_\_. Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977. Ed. Colin Gordon. Trad. Colin Gordon, Leo Marshall, John Mephan, Kate Soper. New York: Pantheon, 1982.

\_\_\_\_\_. La voluntad de saber. 11a. ed. Vol 1 de Historia de la sexualidad. Trad. Ulises Guinazu. México: Siglo XXI, 1984. (Trad. de Histoire de la Sexualité. 1 La Volonté de Savoir. Paris: Gallimard, 1976)

Fowler, Roger, ed. A Dictionary of Modern Literary Terms. London and New York: Routledge and Kegan Paul, 1987.



- Francescato, Martha Paley. Cola de lagartija: látigo de la palabra y la triple P. Revista iberoamericana. 132 (1985): 875-882.
- Freud, Sigmund. Totem and Taboo. Trad. A.A. Brill, M.D., New York: Vintage Books, 1946.
- Frigerio, Rogelio. Diez años de la crisis argentina: diagnóstico programa del desarrollismo. Buenos Aires: Sudamericana/Planeta. 1983.
- Fromm, Erich. The Anatomy of Human Destructiveness. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1973.
- Fuentes, Carlos. La nueva novela hispanoamericana. México: Mortiz, 1969.
- García Pinto, Magdalena. Historias íntimas: conversaciones con diez escritoras latinoamericanas. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1988.
- Garfield, Evelyn Picon. "Interview with Luisa Valenzuela." Review of Contemporary Fiction. 6.3 (Fall 1986): 25-30.
- \_\_\_\_\_. "Muerte-metamorfosis-modernidad: El gato eficaz de Luisa Valenzuela." Insula 400 (1980): 17.
- \_\_\_\_\_. Women's Voices from Latin America: Interviews with Six Contemporary Authors. Detroit: Wayne State UP, 1985.

- Gautier, Marie-Lise Gazarian. "The Sorcerer and Luisa Valenzuela: Double Narrators of the Novel/Biography, Myth/History." Review of Contemporary Fiction 6.3 (Fall 1986): 105-108.
- Genette, Gérard. Narrative Discourse: An Essay in Method. 1980. Trad. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell UP, 1983.
- Gertel, Zunilda. La novela hispanoamericana contemporánea. Buenos Aires: Columba, 1970.
- Ghiano, Juan Carlos. Constantes de la literatura argentina. Buenos Aires: Raigal, 1983.
- Glantz, Margo. "Luisa Valenzuela's He Who Searches." Review of Contemporary Fiction 6.3 (Fall 1986): 62-66.
- \_\_\_\_\_. "Para un modelo crítico." Bellas Artes 21 ene 1981: 2.
- Graff, Gerald. Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society. Chicago/London: U of Chicago P, 1979.
- Grossman, Edith. "To Speak the Unspeakable." Review 32. Center for Inter-American Relations. (1984): 33-34.

- Harari, Josué V. ed. Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism. Ithaca, NY: Cornell UP, 1979.
- Hartman, Geoffrey H. Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today. New Haven, London: Yale UP, 1980.
- Harvey, Brett. "Other Weapons." The Village Voice 30, 10 dic 1985: 13.
- Hassan, Ihab. The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature. 2nd. ed. Madison: U of Wisconsin P, 1982.
- \_\_\_\_\_. "Making Sense: The Trials of Postmodern Discourse." En New Literary History 18 (1987): 437-459.
- \_\_\_\_\_. Paracriticisms: Seven Speculations of the Times. Urbana/Chicago: U of Illinois P, 1984.
- \_\_\_\_\_. "Pluralism in Postmodern Perspective." Critical Inquiry 12 (Spring 1986): 503-520.
- \_\_\_\_\_. The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture. Columbus: Ohio State UP, 1987.
- Hernández, Ana María. "Luisa Valenzuela's The Lizard's Tail." World Literature Today. Spring, 1984.

- Hicks, Emily. "La palabra enferma, una charla con Luisa Valenzuela." La comunidad, suplemento de La Opinión. Los Angeles 22 jun 1986: 6-7.
- \_\_\_\_\_. "That Which Resists: The Code of the Real in Luisa Valenzuela's He Who Searches." Review of Contemporary Fiction 6.3 (Fall 1986): 55-61.
- Hutcheon, Linda. Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. New York/London: Methuen, 1984.
- \_\_\_\_\_. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. New York/London: Routledge, 1988.
- \_\_\_\_\_. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms. New York/London: Methuen, 1985.
- Iser, Wolfgang. The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. Baltimore/London: Johns Hopkins UP, 1978.
- Jakobson, Roman. "The Dominant." Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views. Ladislav Matejka and Krystina Pomorska, eds. Cambridge/London: MIT P, 1971.
- \_\_\_\_\_. "Linguistics and Poetics." En Style and Language. Thomas A. Sebeok ed. Cambridge: MIT P, 1960.

- Jacoby, Russell. Social Amnesia: A Critique of Conformist Psychology from Adler to Laing. Boston: Beacon P, 1975.
- Jameson, Fredric. "Magical Narratives: Romance as Genre." New Literary History 7 (1975): 135-163.
- \_\_\_\_\_. The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. Princeton: Princeton UP, 1972.
- Josephs, Allen. "Sorcerers and Despots." New York Times Book Review 2 oct 1983: 15-26.
- Kiefer, Michael. "Argentine-in-Exile Takes a Biting Stab at Homeland." Chicago Tribune 30 oct 1983.
- Kline, Betsy. "Mysticism Haunts Argentine Politics." Kansas City Star 28 ag 1983: 9E.
- Kristeva, Julia. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art. Ed. Leon S. Roudiez. Trad. Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1980.
- \_\_\_\_\_. El texto de la novela. Barcelona: Lumen, 1981.
- Kroker, Arthur, y David Cook. The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics. New York: St. Martin's P, 1986.

Lacan, Jacques. Ecrits. Paris: Seuil, 1966.

\_\_\_\_\_. Ecrits: A Selection. Trad. Alan Sheridan. New York: Norton, 1977.

\_\_\_\_\_. Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the "Ecole Freudienne". Ed. Juliet Rutchell and Jacqueline Rose. Trad. Jacqueline Rose. London: Macmillan, 1982.

\_\_\_\_\_. The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis. Trad. y coment. Anthony Wilden. Baltimore: John Hopkins UP, 1968.

\_\_\_\_\_. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. Trad. Alan Sheridan. New York: Norton, 1978.

Lagos-Pope, María-Inés. "Mujer y política en Cambio de armas de Luisa Valenzuela." Hispanamérica 46-47 (1987): 71-83.

Lamont, Rosette C. "The Off-Center Spatiality of Women's Discourse." En Theory and Practice of Feminine Literary Criticism. Ed. Gabriela Mora and Karen S. Van Hooft. Ypsilanti, MI: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1982: 138-155.

Laplanche, Jean, y J.B. Pontalis. Vocabulaire de la Psychanalyse. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

- Lázaro Carreter, Fernando. Diccionario de términos filológicos. 2a. ed. aumentada. Madrid: Gredos, 1962.
- Leclair, S. Psychanalyser. Paris: Seuil, 1968.
- Lemert, Charles, y Garth Gillan. Michel Foucault: Social Theory of Transgression. New York: Columbia UP, 1982.
- Libertella, Héctor. Nueva escritura en Latinoamérica. Caracas: Monte Avila, 1977.
- Lindstrom, Naomi. Macedonio Fernández. Lincoln, NE: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981.
- Lotman, Yuri M. Estructura del texto artístico. 2a. ed. Trad. Victoriano Imbert. Madrid: ISTMO, 1982.  
(Trad. de Struktura Judozhestvennogo Teksta. Moscú: Iskusstvo, 1970)
- Luiselli, Alessandra. "Luisa Valenzuela: desgarrada entre la poesía y la antropología." Bellas Artes 21 ene 1981: 4-5.
- "MPK". "Fiction and Reality Blend in Valenzuela's Story of Argentina." Times of the Americas 2 ene 1985: 14.
- MacCannell, Juliet Flower. Figuring Lacan: Criticism and the Cultural Unconscious. Lincoln: U of Nebraska P, 1986.

- Maci, Guillermo. "The Symbolic, the Imaginary and the Real in Luisa Valenzuela's He Who Searches." Review of Contemporary Fiction 6.3 (Fall 1986): 67-77.
- Magnarelli, Sharon. "Censorship and the Female Writer: an Interview with Luisa Valenzuela." Letras Femeninas 10.1 (1984): 55-64.
- \_\_\_\_\_. "El gato eficaz de Luisa Valenzuela." Universitario México, 18 jul 1981: 21.
- \_\_\_\_\_. "Gatos, lenguaje y mujeres en El gato eficaz de Luisa Valenzuela." Revista iberoamericana 45 (1979): 603-611.
- \_\_\_\_\_. "Humor and Games in El gato eficaz by Luisa Valenzuela: The Looking-Glass World Revisited." Modern Language Studies. 13.3 (1983): 81-89.
- \_\_\_\_\_. "Juego/fuego de la esperanza: En torno a El gato eficaz de Luisa Valenzuela." Cuadernos americanos 247 (1983): 199-208.
- \_\_\_\_\_. "The Lizard's Tail by Luisa Valenzuela: Discourse Denatured." Review of Contemporary Fiction 6.3 (Fall 1986): 97-104.
- \_\_\_\_\_. "Luisa Valenzuela: From Hay que Sonreír to Cambio de Armas." World Literature Today 58 (1984): 9-13.



- \_\_\_\_\_. Reflections/Refractions: Reading Luisa Valenzuela.  
New York: Peter Lang, 1988.
- Marcos, Juan Manuel. "Nueva narrativa latinoamericana: una escritura postborgiana." Chasqui XIII (Nov. 1983): 69-75.
- Martínez, Z. Nelly. "El gato eficaz de Luisa Valenzuela: la productividad del texto." Revista canadiense de estudios hispánicos 4 (1979): 73-80.
- \_\_\_\_\_. "Luisa Valenzuela's Where the Eagles Dwell." Review of Contemporary Fiction 6.3 (Fall 1986): 109-15.
- Marting, Diane. "Female Sexuality in Selected Short Stories by Luisa Valenzuela: Toward an Ontology of Her Work." Review of Contemporary Fiction 6.3 (Fall 1986): 48-54.
- McHale, Brian. Postmodern Fiction. New York/London: Methuen, 1987.
- Mellard, James M. Doing Topology Analysis of Narrative Discourse. Urbana/Chicago: U of Illinois P, 1987.
- Mora, Gabriela. "Narradoras hispanoamericanas: vieja y nueva problemática en renovadas elaboraciones." En Theory and Practice of Feminist Literary Criticism. Ypsilanti, MI: Bilingual Press/Editorial Bilingüe,

1982.

Morello-Frosch, Marta. "'Other Weapons': When Metaphors Become Real." Review of Contemporary Fiction 6.3

(Fall 1986): 82-87.

Mull, Dorothy S. "Ritual Transformation in Luisa Valenzuela's 'Rituals of Rejection'." Review of Contemporary Fiction 6.3 (Fall 1986): 88-96.

\_\_\_\_\_, y Elsa B. de Angulo. "An Afternoon with Luisa Valenzuela." Hispania 69 (1986): 350-352.

"Narrativa argentina actual." La nación (Buenos Aires) 1 sept 1985, 4a. sec: 1-2.

Nunca más: informe de la comisión nacional sobre la desaparición de personas. 8a. ed. Buenos Aires: Universitaria, 1985.

Ordóñez, Montserrat. "Máscaras de espejos: entrevistas-asociaciones con la escritora argentina Luisa Valenzuela." Revista iberoamericana 132 (1985): 511-519.

Orgambide, Pedro, y Roberto Yahni. Enciclopedia de la literatura argentina. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.

Oviedo, José Miguel. "A Permanent Discussion." En Latin America in its Literature. César Fernández Moreno,

ed. Trad. Mary G. Berg. New York/London: Holmes & Meir, 1980.

Pacteau, Francette. "The Impossible Referent:

Representations of the Androgyne." Formations of Fantasy. ed. Victor Burgin, James Donald and Cora Kaplan. London and New York: Methuen, 1986.

Paz, Octavio. Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia. 3a. ed. Barcelona: Seix Barral, 1981.

Pérez Firmat, Gustavo. "The Novel as Genre." Genre 12 (1979): 284.

Pirandello, Luigi. "Imagen de lo grotesco." En L'Idea Nazionale. Feb 18, 1920.

Pratt, Mary Louise. "The Short Story: The Long and the Short of It." Poetics 10 (1981): 10.

\_\_\_\_\_. Toward a Speech Act Theory of Discourse.  
Bloomington: Indiana UP, 1977.

Premington, Alex, ed. Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton, NJ: Princeton UP, 1972.

Quiroga, Horacio. "El manual del perfecto cuentista."  
Cuentos. México: Porrúa, 1980.

Rama, Angel. Problemas para el narrador latinoamericano.  
Caracas: Síntesis Dosmil, 1972.

Resnick, Margery. "Those in the Driver's Seat." Reseña de Other Weapons. New York Times Book Review 6 oct 1985: 38.

Rimmon-Kennan, Shlomith, ed. Discourse in Psychoanalysis and Literature. London and New York: Methuen, 1987.

\_\_\_\_\_. Narrative Fiction: Contemporary Poetics. London and New York: Methuen, 1983.

Rodríguez Monegal, Emir. "Tradition and Renewal." En Latin America in its Literature. César Fernández Moreno, ed. Trad. Mary G. Berg. New York/London: Homes & Meier, 1980.

Rosmarin, Adena. The Power of Genre. Minneapolis: U of Minnesota P, 1985.

Sartre, Jean-Paul. ¿Qué es la literatura? Trad. Aurora Bernárdez. 7a. ed. Buenos Aires: Losada, 1981.

Sontag, Susan. Against Interpretation. A Susan Sontag Reader. New York: Farrar, Strauss, Giroux, 1982.

Sosnowski, Saúl. "la dispersión de las palabras: novelas y novelistas argentinos de la década del setenta." Revista iberoamericana 125 (Oct-Dic 1983): 955-963.

\_\_\_\_\_. "Las otras fronteras: literatura argentina en el exilio." Discurso literario vol 2 No. 1 (1984): 233-241.

- Stallybrass, Peter, y Allon White. The Politics and Poetics of Transgression. London: Methuen, 1986.
- Steiner, George. On Difficulty and Other Essays. Oxford: Oxford UP, 1978.
- Stevick, Philip. The Chapter in Fiction: Theories of Narrative Division. Syracuse, NY: Syracuse UP, 1970.
- Taylor, J.M. Eva Perón: The Myths of a Woman. Chicago: U of Chicago P, 1979.
- Thrall, William Flint, y Addison Hibbard. A Handbook to Literature. Revised by C. Hugh Holman. New York: Odyssey P, 1960.
- Todorov, Tzvetan. The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre. Trad. Richard Howard. 1975. Ithaca, NY: Cornell UP. (Trad. de Introduction à la Littérature Fantastique. Paris: Seuil, 1970)
- \_\_\_\_\_. Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle. 2nd. ed. Trad. Wlad Godzich. Minneapolis: U of Minnesota P, 1985.
- \_\_\_\_\_. "The Origin of Genres." Trad. Richard M. Berrong. New Literary History 8 (1976): 159-170.
- \_\_\_\_\_. The Poetics of Prose. Trad. Richard Howard. 1977. Ithaca, NY: Cornell UP, 1984.

- Umpierre, Luz María. Reseña de Cola de lagartija. Revista iberoamericana 130 (1985): 430-432.
- Valenzuela, Luisa. Aquí pasan cosas raras. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1975.
- \_\_\_\_\_. Cambio de armas. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1982.
- \_\_\_\_\_. Clara: Thirteen Short Stories and a Novel. Trad. Hortense Carpentier y J. Jorge Castillo. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.
- \_\_\_\_\_. Cola de lagartija. Buenos Aires: Bruguera, 1983.
- \_\_\_\_\_. Como en la guerra. Buenos Aires: Americalee, 1977.
- \_\_\_\_\_. Donde viven las águilas. Buenos Aires: Celtia, 1983.
- \_\_\_\_\_. "The First Feline Vision" (Trad. de Evelyn Picon Garfield de un capítulo de El gato eficaz) Antaeus 48 (Winter 1983): 75-78.
- \_\_\_\_\_. El gato eficaz. México: Mortiz, 1972.
- \_\_\_\_\_. Hay que sonreír. Buenos Aires: Americalee, 1966
- \_\_\_\_\_. He Who Searches. (Trad. de Helen Lane de Como en la guerra) Elmwood Park, IL: Dalkey Archive P, 1979.
- \_\_\_\_\_. Los heréticos. Buenos Aires: Paidós, 1967.

- \_\_\_\_\_. "A Legacy of Poets and Cannibals: Literature Revives in Argentina." New York Times Book Review. 16 mar 1986: 3, 37.
- \_\_\_\_\_. Libro que no muere. México: UNAM, 1980.
- \_\_\_\_\_. The Lizard's Tail. Trad. Gregory Rabassa. New York: Farrar, Strauss, Giroux, 1983.
- \_\_\_\_\_. "La mala palabra." Revista iberoamericana 132 (1986): 489-491.
- \_\_\_\_\_. "Mis brujas favoritas." En Theory and Practice of Feminist Criticism. Ed. Gabriela Mora and Karen S. Van Hooft. Ypsilanti, MI: Bilingual Press/Editorial Bilingue, 1982: 156-174.
- \_\_\_\_\_. "My Extraordinary Ph.D." (Trad. de Evelyn Picon Garfield de parte de un capítulo de El gato eficaz) The Review of Contemporary Fiction. 6.3 (Fall 1986): 7-8.
- \_\_\_\_\_. Open Door Stories. Trad. Hortense Carpentier. San Francisco: North Point P, 1988.
- \_\_\_\_\_. "Pequeño manifiesto." Hispanamérica 45 (1986): 81-85.
- \_\_\_\_\_. "Springtime." (Trad. de Evelyn Picon Garfield de parte de un capítulo de El gato eficaz) Formations Spring 1986: 1-3.

- \_\_\_\_\_. Strange Things Happen Here: Twenty-Six Stories and a Novel. Trad. Helen Lane. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1979.
- Wellek, René, y Austin Warren. Theory of Literature 3rd. ed. New York: Harcourt, Brace & World, 1956.
- Wilden, Anthony. System and Structure: Essays in Communication and Exchange. London: Tavistock, 1972.
- Wilson, S.R. Reseña de Cola de lagartija. Chasqui XVI (1985): 78-79.
- Wright, Elizabeth. Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice. London: Methuen, 1984.