

# Literatura

# *Género, poder y violencia en la obra de Luisa Valenzuela*

LAURA HATRY  
Universidad Autónoma de Madrid

**Resumen:** La autora argentina Luisa Valenzuela aborda las temáticas de género, poder y violencia en sus cuentos de *Cambio de armas* y «Mujer. 1977», en una defensa de la libertad de la mujer que elude los tópicos tradicionales de la llamada literatura femenina. Su lenguaje y humor incisivos, así como su discurso fragmentario, acusan la inexistencia de una verdad absoluta y se centran en la dialéctica entre opresión y libertad.

**Palabras clave:** Luisa Valenzuela, protesta política, feminismo, liberación del discurso.

**Abstract:** The Argentine writer Luisa Valenzuela addresses the subjects of gender, power and violence in her collection of short stories, *Cambio de armas*, and in her more recent story, «Mujer. 1977», in a defense of women's rights and freedom that avoids the traditional topics of the so-called feminine literature. Her incisive language and humor as well as her fragmentary presentation reveal the nonexistence of an unconditional truth and focus on the dialectic of oppression and liberty.

**Key words:** Luisa Valenzuela, political protest, feminism.

\* \* \*

*... Pues si vuelvo los ojos de tan perseguida habilidad de hacer versos —que en mí es tan natural, que aun me violento para que esta carta no lo sean, y pudiera decir aquello de Quidquid conabar dicere, versus erat—, viéndola condenar a tantos tanto y acriminar, he buscado muy de propósito cuál sea el daño que puedan tener, y no le he hallado.*

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Estas palabras, escritas por Sor Juana Inés de la Cruz en su «Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz» ya en el año 1691, son una de las primeras defensas hispanoamericanas de la mujer. Sin embargo,

Boletín Millares Carlo, núm. 29. Centro Asociado UNED. Las Palmas de Gran Canaria, 2010.

habría que esperar aún tres siglos hasta que la situación de la mujer escritora en Hispanoamérica empezara a equilibrarse con la de la literatura escrita por hombres. Algunas de las autoras que cabe destacar en el camino hacia una mayor presencia de la literatura femenina son, aparte de la mencionada Sor Juana Inés de la Cruz, entre otras, Gabriela Mistral, ganadora del primer premio Nobel de literatura en Hispanoamérica; Victoria Ocampo, fundadora de la revista literaria *Sur*, que cambió la cultura hispanoamericana del siglo XX; Silvina Ocampo, su hermana, excelente escritora y aún no suficientemente reconocida; Delmira Agustini, una de las precursoras del modernismo; Alfonsina Storni, poetisa feminista de este movimiento; la posmodernista Juana de Ibarbourou, característica por su intimismo, y la chilena María Luisa Bombal con sus perfectos relatos psicológicos en ambientes surreales.

Considerando que al llegar a los años setenta y ochenta puede hablarse de un aumento notable de la escritura femenina<sup>1</sup>, destacan escritoras como Rosario Castellanos, Isabel Allende, Cristina Peri Rossi, Marta Traba, Griselda Gambaro, Rosario Ferré, Ángeles Mastretta, Laura Esquivel, Elena Poniatowska, Gioconda Belli o Luisa Valenzuela. Aun así, hoy en día la crítica, por lo general, está de acuerdo en que todavía no se ha alcanzado una equiparación total. Con esta convicción emprendieron muchos —sobre todo en las últimas dos décadas— el trabajo de publicar antologías de mujeres escritoras. A pesar de que con esto corrían el riesgo de separar y clasificar la literatura sólo como *femenina*, contribuyeron en buena medida al reconocimiento y difusión de sus obras. Muchas de las escritoras hispanoamericanas contemporáneas además se ocupan en sus escritos de «la denuncia de una cultura considerada homocéntrica» [Becerra 1995, 394].

## EVOLUCIÓN LITERARIA

*Los libros de Luisa Valenzuela son nuestro presente pero contienen también mucho de nuestro futuro; hay verdadero sol, verdadero amor, verdadera libertad en cada una de sus páginas.*

JULIO CORTÁZAR

Luisa Valenzuela es una de ellas, preocupada por ese cambio, y no sólo consigue contar las historias desde una perspectiva femenina sin caer en el sentimentalismo, sino que, además, entreteje en su narrativa problemas políticos, como la libertad de expresión o la represión cultural, a menudo con un humor incisivo. Su obra literaria, de gran fecundidad, empieza con *Hay que sonreír* (1966), novela que, adelantando sus planteamientos feministas, trata

<sup>1</sup> María Ángeles Cantero Rosales, *El «boom femenino» hispanoamericano de los años ochenta*, Granada: Editorial Universidad de Granada, 2004.

de una prostituta que se somete a una vida en función del hombre. Esta protesta sobre el comportamiento masculino se puede ver como precedente directo de *Cambio de armas* (1982), sobre todo en el relato homónimo de esta antología, de la que se extraerán los ejemplos pertinentes para el presente análisis. Tras su primera novela publica *Los heréticos*<sup>2</sup> (1967) y *El gato eficaz* (1972); en este último libro se puede comprobar su afirmación de que «in the literary puzzle, what I write isn't as interesting as how I write it (Felisberto Hernández and James Joyce insisted on the idea)»<sup>3</sup> [Valenzuela 1986, 9], ya que mediante un lenguaje caótico hace que el lector sienta ese caos de la vida propiamente. Siguen *Aquí pasan cosas raras* (1975) y *Como en la guerra* (1977), dos libros muy politizados en los cuales predomina la preocupación por la situación precaria, causada por la dictadura militar, de su Argentina natal (también es muestra de esta preocupación *Cambio de armas*). La vida de José López Rega<sup>4</sup>, primer ministro bajo el mandato de Perón, se refleja en *Cola de lagartija* (1983), que denuncia la violencia y la crueldad de la situación, y es un libro ante todo extraordinario y valiente porque se cuenta desde la perspectiva de él.

Después, ya el título de *Realidad nacional desde la cama* (1990) anuncia la intención: denunciar que no hay nada que quede fuera del espacio privado; todas las preocupaciones públicas de Argentina se introducen en la vida cotidiana de cada individuo. Por su parte, Roberta, la protagonista de *Novela negra con argentinos* (1990), instruye al coprotagonista, Agustín, sobre cómo escribir con el cuerpo, motivo fundamental en la obra de Valenzuela. De la antología de cuentos *Simetrías* (1993) cabe destacar el cuento homónimo, una denuncia ejemplar de la tortura y del terror, de la represión sexual y opresión política de la mujer por parte del hombre. Entre sus últimas publicaciones se hallan las novelas *La travesía* (2001) y *El mañana* (2008); las recopilaciones de cuentos *Cuentos completos y uno más* (1999) y *Tres por uno* (2008); así como las colecciones de microrrelatos *BREVS* (2004) y *Juego de villanos* (2008)<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> En ella se incluye su primer cuento «Ciudad ajena», que escribió con tan sólo 17 años.

<sup>3</sup> «Dentro del puzzle literario, lo que escribo no tiene tanto interés como el cómo (Felisberto Hernández y James Joyce insistieron en esta idea)».

<sup>4</sup> En una entrevista con Gwendolyn Díaz, Valenzuela aclara hasta qué punto se trata de un personaje histórico: «Por lo pronto, López Rega no puede ser considerado un personaje histórico, era más bien un arquetipo del pensamiento y del accionar perversos, y fue así como lo tomé. Me negué a hacer la más mínima investigación sobre él, pero claro, siendo como era un protagonista de nuestro pasado reciente, había mucho de él que yo ya sabía, mucho de lo que se rumoreaba, se sospechaba, se podía intuir. Entonces dejé que la imaginación funcionara con total libertad, porque allí no me interesaba para nada contar y comprender un personaje, sino comprender la estructura de esa feroz maquinaria que es el poder omnímodo y la gente que la alimenta.» (Valenzuela en Díaz 1996, 51-52).

<sup>5</sup> En cuanto a su elaboración de ensayos y reflexión teórica destacan *Peligrosas palabras* (2001), *Escritura y Secreto* (2002) y *Acerca de Dios (o aleja)* (2007).

## OPRESIÓN Y LIBERACIÓN POLÍTICAS

*Tristes armas  
si no son las palabras.  
Tristes, tristes.*

MIGUEL HERNÁNDEZ

El lenguaje incisivo de Luisa Valenzuela resulta en una protesta política a la que únicamente se puede llegar mediante esta «arma». La temática de la opresión se manifiesta constantemente, ya sea de forma explícita, insinuada o evocada mediante el recurso del silencio<sup>6</sup>. Se puede tomar *Cambio de armas* como la progresión de una inicial opresión política hasta su posterior liberación, empleando como referente histórico real la Guerra Sucia de Argentina iniciada en 1976. Valenzuela cuenta sobre ese tiempo que, a pesar de que ningún oficial del gobierno admitió que existía una censura para los escritores y editores, el peligro era obvio: algunos escritores «desaparecieron» repentinamente, muchos fueron amenazados por fuerzas paramilitares, casas editoriales se vieron atacadas por bombas y millares de libros se destruyeron. Cuando terminó *Cambio de armas* en 1977 (aunque no se publicó hasta 1982), narra que, puesto que trata de tortura y opresión, el peligro fue tan intenso que ni siquiera se atrevió a enseñarlo<sup>7</sup>. El libro se compone de cinco relatos: el primero, «Cuarta versión», cuenta el momento incipiente donde se manifiesta el peligro en el que se encuentran los que luchan en contra de la opresión y la violación de sus derechos; el segundo, «La palabra asesino», cambia el punto de vista al referirse a una relación íntima con uno de los miembros del sistema represivo; en el tercero, «Ceremonias de rechazo», introduce la rebeldía, representada por una mujer que toma conciencia. Esta rebeldía se silencia en el cuarto relato, «De noche soy tu caballo», y finalmente gana el oprimido en el último relato, «Cambio de armas», cuando reacciona en contra de su opresor.

En «Cuarta versión» la toma de conciencia por parte de la protagonista llevará finalmente a su muerte, pero aunque el desenlace sea desesperante, es un primer paso hacia el cambio. El discurso se forma a partir de distintas voces, lo que permite alcanzar versiones diferentes a la «versión oficial», la contada por el sistema opresor. El título también juega con las versiones posibles, en realidad infinitas, de una historia. En este caso, la cuarta versión

<sup>6</sup> La rebeldía contra el régimen se encuentra no sólo en la literatura sino también en la vida real de la escritora: en una entrevista con Fernando Burgos y M. J. Fenwick relata: «tuve participación clandestina en la Argentina, y una vez en los Estados Unidos participé en diversos encuentros sobre derechos humanos de Amnesty International, fui miembro del Freedom to Write Committee de PEN American Center, y del Fund for Free Expression.» (Valenzuela en Burgos 2001, 207).

<sup>7</sup> Valenzuela 1988b, 294.

hace referencia a la versión del lector, una interacción que nos recuerda al «lector cómplice» —que tiene que mostrarse activo y ayudar a reconstruir la historia— de Cortázar<sup>8</sup>, puesto que en este caso es una narradora anónima quien escribe en cursiva intentando recomponer la historia de Bella después de haber encontrado su diario. Este tipo de escritura experimental caracteriza a Valenzuela, que, además, usa la ruptura del lenguaje y de la forma de contar tradicionales para denunciar las convenciones, en este caso lingüísticas, llegando al punto de destruirlas. Esto, a su vez, lleva a la liberación de la represión mediante la libertad de expresión. Otro ejemplo extraordinario de la interacción con el lector es «Pantera ocular», donde a lo largo del cuento se ofrecen varias posibilidades de cómo se desarrollará la historia. Ésta, de nuevo, recuerda a Cortázar y el principio de su cuento «Las babas del diablo», donde juega con las convenciones lingüísticas:

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos. [Cortázar 2004b, 123].

En «Pantera ocular» vemos aproximaciones similares a la hora de construir el relato: el narrador interviene varias veces, hasta llevarlo al punto máximo al decir «El desenlace es optativo» [Valenzuela 1988a, 216], seguido por una serie de posibles desenlaces, todos satíricos y paródicos.

Esto sirve de punto de partida para explicar el discurso fragmentario que aparece en su escritura: la atomización contribuye a percibir una realidad más cercana a la verdad, ya que no se puede contar nunca la verdad absoluta, sino que ésta se compone de muchos aspectos e historias infinitesimales de cada uno, que al unirse cual mosaico dejan vislumbrar algo parecido a la verdad. Uno de los propósitos de la fragmentación en «Cuarta versión» es la denuncia de la *amnesia colectiva* que se imponía sobre los ciudadanos de Argentina durante la Guerra Sucia. Aquí conviven las distintas versiones y no se anulan la una a la otra, a diferencia de lo que ocurre en un sistema opresor donde hay una única versión oficial de los hechos. El relato empieza afirmando que se trata de «una historia que nunca puede ser narrada por demasiado real, asfixiante. Agobiadora» [Valenzuela 1987, 3]. Esto lleva a la consideración de cómo contar acontecimientos de índole escalofriante como la Guerra Sucia, no sólo por la censura —en palabras de Bella, la protagonista del relato, «una

<sup>8</sup> Cortázar 2004a, 414: «[...] con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio que el lector cómplice deberá buscar (de ahí la complicidad) y quizá no encontrará (de ahí el copadecimiento). Lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo, se repetirá (agigantándose, quizá, sería maravilloso) en el lector cómplice».

castración sin tacha» [Valenzuela 1987, 32]—, sino también por el dolor que causa el contar. En la ya mencionada entrevista con Fernando Burgos y M. J. Fenwick dice Valenzuela, refiriéndose a este periodo, que «se eludía el enfrentamiento a una realidad demasiado terrible» [Valenzuela en Burgos 2001, 207]. Sin embargo, tanto Bella como la narradora tienen bastante valor, y demuestran su grandeza dado que no se callan y superan el dolor de contar esa terrible realidad. Al final se silencia a Bella, disparándole, pero su testimonio seguirá viviendo, y con ello la denuncia de la represión política indelible. Frecuentemente, el poder deriva del silencio, de lo que no se dice, del «monótono grito mudo de la Plaza de Mayo, con las caras y nombres de los desaparecidos, sus rostros de fotografía ambulante, sus sonrisas que retratan nuestro propio vacío e impotencia» [Alegría 1986, 342].

También se encuentra el tema de esta *amnesia* en «Cambio de armas», donde la protagonista sufre una amnesia real que se puede interpretar como alegoría de la *colectiva* que se acaba de nombrar. El relato cuenta la historia de pesadilla de Laura y Roque: ella, esclava sexual; él, su «marido». Laura, que sufre amnesia, es humillada por Roque, que finge ser su marido, hasta que finalmente le descubre que ella ha sido una revolucionaria que quiso matarlo, pero cuando fue capturada él decidió humillarla de la forma más horripilante, como se revela en su confesión: «¿me odiabas? mejor, ya te iba a obligar yo a quererme, a depender de mí como una recién nacida» [Valenzuela 1987, 144-145]. Y aparentemente consigue su objetivo: Laura se ha vuelto tan dependiente de él que a pesar de tener conciencia de su necedad le pide que se quede con ella. Pero él no considera esta posibilidad, puesto que con la revelación ya se ha culminado su obra, quebrándola «como se quiebra un caballo, para romperte la voluntad, transformarte» [Valenzuela 1987, 144] y se dispone a marchar, no sin dejarle su antiguo revólver, aquel con que una vez intentó matarlo. Como se ha dicho al principio, esta historia no termina en la opresión cumplida, sino que la protagonista se libera: al final, ella levanta el revólver y apunta a Roque. Otra vez es el lector quien tiene que interactuar y seguir tejiendo el relato al darse este fin abierto.

El piso en el que se encuentra encerrada Laura durante todo el relato se puede interpretar simbólicamente como una habitación de tortura, y el tratamiento de Roque como la tortura misma. Este tema lo enlaza con «De noche soy tu caballo», historia contada de nuevo por una narradora anónima que soporta todo (hasta dejarse torturar) para proteger a su amante, el revolucionario Beto. La historia se desarrolla en los sueños y en el Eros, los dos sitios donde se puede huir de la tortura y el encarcelamiento<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> La búsqueda de otros sitios dispares a la realidad por parte de presos también se encuentra en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, donde conviven en una celda un preso político y otro acusado por corrupción de menores, que, atormentados por el continuo miedo a la brutal tortura, se refugian en el mundo de las películas y del erotismo.

La situación contraria aparece en «Ceremonias de rechazo» y «La palabra asesino», donde las protagonistas se sienten fuertemente atraídas por personajes relacionados con el sistema opresor. En los dos casos la mujer acepta al principio la opresión a la que es sometida y el intento del hombre de transformarla (amoldarla), convirtiéndose de este modo en su propio enemigo. En «La palabra asesino» le perdona a su amante incluso la muerte, intenta comprender de alguna forma el porqué de sus crímenes. No obstante, finalmente ganan sus ideas morales sobre el deseo sexual y se convierte en delatora cuando grita la palabra *asesino*. En «Ceremonias de rechazo» se puede ver un desarrollo progresivo hacia la rebeldía: Amanda primero acepta su papel sometido e intenta complacer al Coyote en todo lo posible, después decide emanciparse y se recupera a sí misma, deshaciéndose simbólicamente de las máscaras impuestas por él.

#### EL PAPEL DEL CUERPO, DEL SEXO Y DE LA VIOLENCIA

*Porque tu cuerpo es la raíz, el lazo  
esencial de los troncos discordantes  
del placer y el dolor, plantas gigantes.*

DELMIRA AGUSTINI

«Escribir con el cuerpo» aparece como tópico en casi toda la obra de Valenzuela, que explica este concepto en una entrevista con G. Díaz: «es más bien un trabajo conjunto de la cabeza y lo otro, aquello que nos impulsa a movernos, a bailar, a respirar y exhalar, es decir por lo tanto acarrea a la cabeza y con ella al raciocinio a explorar caminos impensados que suelen asustarnos» [Valenzuela en Díaz 1996, 29]. Teniendo esto en mente no extraña que el cuerpo aparezca y reaparezca en los relatos que se tratan aquí. Como ejemplos paradigmáticos se pueden tomar «De noche soy tu caballo» y «Cambio de armas», donde el cuerpo se relaciona inmediatamente con el sexo y la violencia.

En «De noche soy tu caballo» la pareja renuncia a la palabra porque las cosas se han vuelto indecibles, sin embargo, los dos tienen la esperanza de que algún día sí podrán hacerse con la palabra de nuevo: «Un día lo lograremos, chiquita. Ahora prefiero no hablar» [Valenzuela 1987, 107]. La imposibilidad de comunicarse mediante palabras tiene como consecuencia que sólo puedan conversar a través de sus cuerpos, ya que la palabra no es la única forma de comunicación, sino que en este relato el sexo y las caricias reemplazan hasta cierto punto la conversación: «Creo que nunca les había tenido demasiada confianza a las palabras y allí estaba tan silencioso como siempre, transmitiéndome cosas en forma de caricias» [Valenzuela 1987, 105]. Para ellos dos sus cuerpos son fuente de puro placer, pero de golpe el cuerpo adquiere la dimensión

de dolor único: los investigadores policíacos usan el mismo «medio de comunicación», su cuerpo, para intentar forzar a la protagonista a que les transmita información. La torturan —la queman con cigarrillos, la patean, le introducen un ratón que le roe las entrañas, le arrancan las uñas— para que delate a su amante, pero ninguna de sus crueldades basta para que ella revele su «sueño», porque al juntar el mundo onírico con la realidad objetiva se protege a sí misma de correr el peligro de ceder a la tortura.

«Cambio de armas» da un ejemplo de cómo el sexo puede producir una dependencia inexorable. Como ya se ha dicho, Laura, que no tiene recuerdo alguno, sólo se siente viva cuando mantiene relaciones sexuales con su «marido», y a través del sexo Roque consigue su objetivo —que ella quiera quedarse a su lado— hasta tal punto que cree no ser capaz de vivir sin él, a pesar de saber que probablemente no se puede tratar del «llamado amor» [Valenzuela 1987, 125]. Sólo siente su cuerpo como suyo cuando Roque la toca (y este tocar está relacionado con la violencia, por ejemplo, cuando él le dice: «Movete, puta. Decime que sos una perra, una arrastrada» [Valenzuela 1987, 125]), únicamente en estos momentos le parece vivir en la realidad. El tema de la violencia corporal también se refleja en la cicatriz que tiene la protagonista en su espalda, gruesa y muy notable. Es ésta la marca de la memoria, que aunque se intente no permite el olvido porque hay heridas que aun cicatrizadas por completo no desaparecen nunca, y a pesar de que los que tienen el poder usan el olvido como arma, los cuerpos no olvidan<sup>10</sup>. Cuando Roque le enseña el rebenque vuelve su primer pequeño recuerdo, el recuerdo de la violencia ejercida sobre su amado que lo llevó a la muerte. Ahora Laura es la violentada: Roque le dice «no te tortures» y se añade entre paréntesis su pensamiento oculto «(dejame a mí torturarte, dejame ser dueño de todo tu dolor, de tus angustias, no te escapes)» [Valenzuela 1987, 132]. Finalmente, habiendo tomado conciencia de para qué sirve «este instrumento negro que él llama revólver» [Valenzuela 1987, 146], es ella la que definitivamente se sirve de la violencia como réplica —aunque no se pronuncie—. Sin embargo, es el lector quien tiene que decidir si realmente va a disparar o no a su opresor. Esto evoca la problemática de que no hay una solución ideal: si dispara se convierte ella misma en quien ejerce la violencia y la opresión; si no dispara, acepta su posición de sumisión e inmovilismo<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Se podría seguir este pensamiento de modo que si los opresores usan el olvido y el ocultamiento de la historia como arma, por el contrario, recordar los hechos es el arma de los oprimidos o de los que lo fueron en alguna ocasión, y sólo mediante las palabras y la narración se puede enfrentar la opresión, es decir, justo lo que hace Valenzuela.

<sup>11</sup> El título «Cambio de armas», afirma la autora, no implica que el arma tenga que cambiar de mano, sino que «fue cambiada el arma: el revólver que ella tenía por el falo, asumió la posición fálica» (Valenzuela en Díaz 1996, 47).

La necesidad absoluta de unión erótica se da también en «La palabra asesino»: aquí se afirma que el «deseo cabe en todas partes y se manifiesta de las maneras más insospechadas [... y es] un latido de ansiedad incontenible» [Valenzuela 1987, 67]. La protagonista tiene ideas fundamentalmente opuestas al modo de actuar de su amante, pero el deseo erótico vence en un principio a sus ideas. Ella empieza pronto a sospechar que ese hombre va a unir sexo y violencia: —«Este hombre me va a golpear» [Valenzuela 1987, 78]—, no porque sea agresivo, sino porque cabe la posibilidad de que ella se enfrente a él. Se incrustan imágenes sexuales en las escenas de violencia, e imágenes violentas en las escenas de sexo, el deseo del acto sexual se describe como «la tentación de una lucha cuerpo a cuerpo. Golpearse, descargarse» [Valenzuela 1987, 81]. El instinto sexual despierta aquí el instinto agresivo. Valenzuela rompe todos los tabúes con un lenguaje explícito aceptando que la agresión también es parte de la existencia humana, que no se puede callar. La protagonista finalmente vence la violencia, el sexo y hasta su propio cuerpo cuando «siente que ha atravesado el espejo, que está del otro lado, del lado del deseo donde no se hace pie» [Valenzuela 1987, 82] y es capaz de gritar la palabra «ASESINO»<sup>12</sup>.

El exteriorizar de una palabra «clave» se ve también en «Cambio de armas» cuando Laura grita «no» (aunque su opresor no alcanza a oírlo porque el grito es demasiado intenso y profundo). Los dos casos simbolizan la resistencia de las protagonistas y se trata de escenas que hacen de alguna forma referencia al espejo, motivo recurrente en la obra de Valenzuela. En «Cambio de armas» el grito «parece estallar el espejo del techo» [Valenzuela 1987, 124] (espejo real), mientras que en «La palabra asesino» la protagonista atraviesa el espejo (figurado). El espejo también aparece en el momento de liberación de Amanda en «Ceremonias de rechazo», que, cuando por fin se siente libre, hace «gimnasia desnuda frente al espejo de cuerpo entero» [Valenzuela 1987, 101].

Destaca otro relato, «Mujer. 1977»<sup>13</sup>, que, aunque no forma parte de *Cambio de armas*, trata del mismo tiempo y temática que los previamente expuestos, y evoca en cierto modo «Cambio de armas». La dialéctica entre belleza y violencia es eje central del relato: después de la tortura brutal de las prisioneras políticas por parte de los militares, las llevan a cenar para que luz-

<sup>12</sup> Valenzuela 1987, 83; esta palabra destaca además visualmente del resto del relato: en mayúsculas, y centrada sin espacios a los lados.

<sup>13</sup> Se trata de un relato extraño y adaptado de otro, ya mencionado, «Simetrías» (1993), que cuenta dos historias, mientras que «Mujer. 1977» se restringe a la trama que se desarrolla en 1977 (la otra tiene lugar en 1947 y las dos se combinan de forma fantástica por la superposición de los hechos ocurridos con un hiato temporal de tres décadas). El cuento se publicó en inglés en la antología *Heads and Tales*; no obstante, consta también una versión en español que adaptó Valenzuela para la exposición homónima celebrada en Madrid en febrero de 2010.

ca su belleza. La descripción de la tortura es realista y Valenzuela no admite eufemismo alguno:

Nosotras sabemos de las otras, los otros, y de noche oímos sus gritos y esos gritos se nos meten a veces dentro de la cabeza y son sólo nuestro recuerdo de nosotras mismas tan pero tan imperecedero y sabemos, cuando con las uñas o el zapato o de alguna otra forma brutal aunque sea dulce nos abren la vulva como una boca abierta en la que meterán de todo pero nunca, nunca algo tan terrible y voraz y vivo, tan destrozador e irremediable como les han metido a otras, lo sabemos, porque nos sacarán a pasear, para lucirse con estas presas que somos, en todos los sentidos de la palabra presas. [Valenzuela 2009, 221].

Aquí el grito ya no significa liberación sino puro dolor y en ocasiones ni siquiera puede manifestarse porque no les queda ningún «hilo de voz» [Valenzuela 2009, 220]. La noción de meterles algo «vivo» recuerda al ratón de «De noche soy tu caballo», así como el resto de la descripción de la tortura. Sin embargo, se asemeja sobre todo a «Cambio de armas»: en los dos relatos hay una relación esclava sexual–amo abusivo, donde el sistema opresivo, personificado por los «amos», les quita a las mujeres su identidad<sup>14</sup>.

El poder es más absoluto que el de humillación y castigo, puesto que se da todavía un paso más al romper con el espíritu humano y exhibirlo públicamente. Tanto el coronel como Roque pretenden anular la voluntad de sus esclavas con el intento de enamorarlas o, por lo menos, asegurar que entren en un estado de dependencia. Aunque tienen todos los recursos y en cierto modo las mujeres no tienen posibilidades para huir de sus planes perversos, en última instancia no consiguen mantener la superioridad porque la protagonista de «Mujer. 1977» no guarda silencio a pesar de la tortura, y Laura al final es capaz de reaccionar en contra de Roque, es decir, del sistema opresivo.

#### LUISA VALENZUELA, ¿UNA ESCRITORA FEMINISTA?

*Lo que evito como la peste es escribir desde el feminismo, o desde el socialismo, desde una ideología política como podría ser por ejemplo el ataque de los militares.*

LUISA VALENZUELA

La escritura de Valenzuela no se puede definir simplemente como «feminista», a pesar de que ella misma afirma que nació «feminista en cuanto a las

<sup>14</sup> Cuando sacan a las mujeres en «Mujer. 1977», las describe «sin luz en la mirada» (Valenzuela 2009, 220), expresión (o falta de expresión) similar a la que se halla en la mirada de Laura en la supuesta foto de bodas con Roque: «Ella tiene puesto un velo y tras el velo una expresión difusa» (Valenzuela 1987, 116).

luchas de reivindicación se refiere» [Valenzuela en Díaz 1996, 27]. Sin embargo, su escritura va mucho más allá. Ella pretende llegar a una escritura absolutamente abierta y libre, y lo consigue. No obstante, no quiere decir esto que no se pueda encontrar cierto feminismo en su obra. Es importante especificar que *su* feminismo trata de lo que en esencia la palabra significa: «Doctrina social favorable a la mujer, a quien concede capacidad y derechos reservados antes a los hombres» y «movimiento que exige para las mujeres iguales derechos que para los hombres»<sup>15</sup>. Desafortunadamente, muchas escritoras llevan el feminismo a un extremo que conlleva el (comprensible) desprecio de muchos por ver en él sólo la opción radicalizada. Valenzuela no se opone a los hombres (peligro que corre este «ultrafeminismo»), sino que defiende a las mujeres y su posición en la sociedad. Lo hace dándoles voz: en los cinco relatos de *Cambio de armas* son narradoras femeninas las que cuentan las historias. Su esplendor reside en que lucha tanto contra las convenciones sexuales que se imponen sobre la mujer como contra la represión política y cultural que sufre ésta. Valenzuela adopta un punto de vista específicamente femenino al tratar estas temáticas, pero lo hace de tal forma que se vuelve universal.

Al darles una identidad a las mujeres, la capacidad de exteriorizarse, arrojándose con la escritura y la narración, hace que resistan los controles del gobierno del patriarca. Como se ha visto aquí, usa la temática sexual como fuente de la opresión femenina y su cuerpo como el punto de ataque principal. Cada una de las mujeres reacciona de manera diferente a estos ataques, con lo que se transmite que no se trata de encontrar una solución perfecta, sino que hay que encontrar un arma propia. Todo esto lo expresa mediante un lenguaje innovador, ya que el lenguaje normativo es otro elemento de la no liberación. Como Valenzuela afirma en la cita precedente, ella quiere escribir de forma libre, como libres quieren ser sus protagonistas. Este lenguaje libre y abierto se transforma en arma secreta, se rebela contra el silencio político impuesto y, a la vez, contra el silencio impuesto sobre la situación que sufren muchas mujeres.

En una entrevista con Greg Price, Valenzuela llega a decir «I do believe that all evil in the world comes from the male side»<sup>16</sup> [Valenzuela en Price 1990, 104], lo que fuera del contexto parece tratarse de una posición anti-masculina, pero esto sería una presunción desencaminada. Más adelante se encuentra la explicación de tal afirmación: «but not because men individually are to blame. Rather, the individual man is just as much a victim as the woman. The evil comes from the system of *machismo* [...]»<sup>17</sup> [Valen-

<sup>15</sup> Real Academia Española, s.v. «feminismo», *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Espasa Calpe, 2001, pág. 709.

<sup>16</sup> «Creo que todo lo maligno en este mundo viene desde el lado masculino».

<sup>17</sup> «pero no porque los hombres son culpables individualmente. Más bien, cada hombre como individuo es tan víctima como la mujer. Lo maligno viene desde el sistema del machismo [...]».

zuela en Price 1990, 105]. Por eso, lucha por la igualdad de las mujeres, que siempre se debe diferenciar de superioridad de una de las partes. La liberación de la mujer, la liberación política, cultural y sexual se acompaña en la escritura de Valenzuela de una liberación del discurso, donde se trata de ser libre.

Entonces cuando se está escribiendo con el cuerpo está todo integrado, eros y logos actúan ambos en equilibrio. [Valenzuela en Díaz 1996, 41].

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Libros y capítulos

- AGUSTINI, Delmira, *Los cálices vacíos*, en Mercedes Serna Arnaiz y Bernat Castany Prado (eds.), *Antología crítica de poesía modernista hispanoamericana*, Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- ALEGRÍA, Fernando, *Nueva historia de la novela hispanoamericana*, Hanover (New Hampshire): Ediciones del Norte, 1986.
- BECERRA, Eduardo, «La narrativa femenina», en Teodosio Fernández, Selena Millares y Eduardo Becerra, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Universitas, 1995.
- CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004 [a].
- , *Las armas secretas*, Madrid: Cátedra, 2004 [b].
- , «Poco a poco empezamos...», contratapa de Luisa Valenzuela, *Cambio de armas*, Hanover (New Hampshire): Ediciones del Norte, 1987: s.p.
- HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra poética completa*, Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés, *The Answer / La respuesta*, ed. E. Arenal y A. Powell, New York: The Feminist Press at The City University of New York, 1994.
- MATTALÍA, Sonia, «Un invisible collage: la narrativa de mujeres en América Latina» en Trinidad Barrera (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo III, Siglo XX, Madrid: Cátedra, 2008.
- PRICE, Greg, *Latin America – The Writer's Journey*, London: Penguin Books Ltd, 1990.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- VALENZUELA, Luisa, *Cambio de armas*, Hanover (New Hampshire): Ediciones del Norte, 1987.
- , *The Censors – a bilingual selection of stories*, Willimantic: Curbstone Press, 1988 [a].
- , «Woman. 1997» en Heide Hatry, *Heads and Tales*, Milano: Edizioni Charta, 2009.

### Artículos

- BURGOS, Fernando y M. J. FENWICK, «Literatura y represión: perspectivas de Luisa Valenzuela» (entrevista), en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 5 (2001), pp. 202-222.

- DÍAZ, Gwendolyn, «Entrevista a Luisa Valenzuela», en G. Díaz y M. I. Lagos, *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1996, pp. 27-52.
- VALENZUELA, Luisa, «Dangerous Words» en *The Review of Contemporary Fiction, Luisa Valenzuela Number*, 6, N°3, Elmwood Park: The Dalkey Archive Press, 1986, pp. 9-12.
- , «A Legacy of Poets and Cannibals: Literature Revives in Argentina» en Doris Meyer, *Lives on the Line*, Berkeley: University of California Press, 1988, pp. 292-297 [b].

### Internet

- DÍAZ, Gwendolyn, «Politics of the body in Luisa Valenzuela's 'Cambio de armas' and 'Simetrias'.», FindArticles.com: World Literature Today, University of Oklahoma, 1995.  
<[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_hb5270/is\\_n4\\_v69/ai\\_n28663529/](http://findarticles.com/p/articles/mi_hb5270/is_n4_v69/ai_n28663529/)>  
[consulta 5-V-2010]
- FILER, Malva F. «Las transformaciones del cuento fantástico de la narrativa rioplatense (1973-1993): Luisa Valenzuela y Mario Levrero», en *AIH Actas XII*, CVC, 1995.  
<[cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/12/aih\\_12\\_6\\_027.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/12/aih_12_6_027.pdf)>  
[consulta 2-II-2010]
- MEDEIROS-LICHEM, María Teresa, «El inexorable oficio de nombrar: *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela», Carleton University, 2006.  
<[http://www1.tau.ac.il/eial/index2.php?option=com\\_content&do\\_pdf=1&id=394](http://www1.tau.ac.il/eial/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=394)>  
[consulta 4-IV-2010]
- SESANA, Laura, «Procesos de liberación: *Cambio de armas*», Villanova University, 2004.  
<<http://www.publications.villanova.edu/Concept/2004/Luisa%20Valenzuela.pdf>>  
[consulta 6-VI-2010]