

**De cuento a cuento y de la realidad al cuerpo:
Descubriendo las constantes en la escritura de Luisa
Valenzuela a través de la exploración de *Aquí pasan
cosas raras*.**

Por Elisa Coterón Rodríguez



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Grado en Filología hispánica: 4º Curso (2016 – 2017)

Tutora a cargo: Josebe Martínez Gutiérrez.

Departamento de Filología hispánica, románica y Teoría de la Literatura:
Literatura hispanoamericana del siglo XX.

Índice:

0. Resumen.....	2
1. Introducción.....	3-5
2. Desarrollo:	
– 2.1. Contexto histórico.....	6-8
– 2.2. Ejes temáticos.....	9-11
○ 2.2.1: Violencia y miedo.....	11-12
○ 2.2.2: Poder y mitos.....	13-15
○ 2.2.3: Género y escritura.....	15-21
– 2.3. Estrategias formales y génesis del microrrelato.....	22-25
3. Conclusión.....	26-27
4. Bibliografía.....	28-29

0. Resumen:

En este trabajo desarrollaré el análisis sobre algunas de las constantes de la literatura de Luisa Valenzuela a través del estudio de una de sus colecciones de cuentos más famosas: *Aquí pasan cosas raras*. Para contextualizar el examen de estos textos realizaré un breve recorrido general por la trayectoria vital y literaria de la autora para después centrarme específicamente en el estudio del contexto histórico en el que se escribió la obra. Estas circunstancias de la “realidad” construyen y hacen brotar los cuentos de *APCR*¹ en torno a tres ejes temáticos que he clasificado en la tríada *violencia, poder y género*, pero antes de sumergirme en el comentario de estos motivos, examinaré el último relato de la colección, “El lugar de su quietud”, con la intención de utilizarlo como hilo conductor con el que iré tejiendo mi análisis.

Para explorar esta tríada iré interpretando algunos relatos individualmente con el objetivo de ilustrar cómo se vertebran los temas dentro de la colección. Al mismo tiempo, relacionaré el análisis específico de los cuentos con otros textos y declaraciones de la autora para entender la importancia de estos motivos en toda su producción. Los ensayos de *Peligrosas palabras*, donde ella misma explica sus concepciones en torno a la escritura, me ayudarán a abordar los relatos desde una perspectiva de género y a explicar su teoría de “Escribir con el cuerpo”.

Después de haber recorrido las constantes temáticas, tanto de *APCR* como de toda su producción, hablaré brevemente sobre el género del microrrelato para integrar este libro tan significativo en su producción microrrelatística, a la vez que repase las estrategias formales características tanto del género como de la obra en su conjunto.

¹ Durante el trabajo usaré estas siglas para referirme a *Aquí pasan cosas raras*.

1. Introducción:

“Valiente, sin autocensuras ni prejuicios; cuidadosa de su lenguaje, exorbitada cuando es necesario pero maravillosamente refinada allí donde la realidad también lo es. (...) 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 las escritoras más reconocidas en el panorama literario del siglo XXI. Su prolífica trayectoria, así como sus viajes y actividades en conferencias, dan a conocer su literatura y pensamiento a nivel internacional. Además, su obra ha sido editada en todos los continentes y traducida a una amplia nómina de idiomas. Mujer peculiar, original y libre, empuña con orgullo el arma del humor y rompe las fronteras del pudor para referirse a las pasiones humanas –el sexo, lo abyecto, lo subversivo– mostrando siempre una actitud cercana. Estudiarla es sumergirse en una aventura de la que podemos salir magullados –como dice Francisca Noguero, una de las mayores especialistas en su obra: “Hay que leerla con los brazos en alto y, aun así, siempre caeremos en alguna de sus innumerables celadas. Haga la prueba y entre desprevenido en sus textos, saldrá magullado o, cuanto menos, escaldado por las peligrosas jugarretas de las que será víctima a cada paso” (Chikiar, 2016: 149).

En cuanto a su producción literaria, destaca en el género de la novela, el cuento y el microrrelato. No obstante, encasillar su obra en estos corsés resulta absurdo para una escritura que brota siempre de la transgresión y que está en constante proceso de análisis de sí misma, ya que su obra aúna tanto la vertiente creativa como la crítica. Destaco aquí dos de sus principales obras “ensayísticas”, si así se las puede juzgar: *Peligrosas palabras* y *Escritura y secreto*. Ambos libros recopilan textos que la autora escribió para diferentes congresos, conferencias o libros ajenos. En estos escritos indagará sobre los aspectos que vertebran su producción: el poder, el deseo y el lenguaje. Estas reflexiones completan el complejo e imaginativo tapiz de sus novelas y cuentos, en los que, como apunta Gwendolyn Díaz, “no solo se refleja el mundo en el que le tocó vivir, sino también los impulsos profundos que motivan al individuo y a su cultura a movilizarse” (Chikiar, 2016: 17).

Su vida de intrépida viajera podría relacionarse con su concepción de la escritura como búsqueda, con el objetivo de desvelar preguntas infinitas y nunca respuestas

dogmáticas: “Escribo contra aquellos que creen tener todas las respuestas. Espero que cada uno de mis libros sea un semillero de preguntas que genere más preguntas y por suerte casi ninguna respuesta” (Valenzuela, 2001: 190). Su narrativa brota así de la sorpresa y la aventura para sembrar siempre una nueva incógnita.

Nuestra autora nació en Buenos Aires en 1938². Se crió en una casa repleta de escritores, en un momento y lugar que Fernando Alegría definió como el Bloomsbury porteño (Valenzuela, 2001: 124). Su madre era una famosa novelista, Luisa Mercedes Levinson, quien escribió con Borges el cuento *La hermana de Eloísa*. En aquella casa del barrio de Belgrano los habituales eran Ernesto Sábato, Eduardo Mallea, Bioy Casares, Nalé Roxlo... No obstante ella no se identificaba con esta “profesión” y desde muy joven comenzó a trabajar de periodista en *La Nación*. A los veinte años ya abandonaba Buenos Aires para irse a vivir a Francia. En 1966 publicó su primera novela *Hay que sonreír*, y un año después, su primera colección de cuentos: *Los heréticos*. Estos fueron los primeros hilos del gran tapiz que es la producción de Valenzuela y que continúa tejiendo en la actualidad. Por sus primeros cuentos consigue una beca que le lleva a Iowa donde escribirá *El gato eficaz*, y que publica en México en 1972. Para esta altura la voz de Valenzuela ya se siente arraigada en la estela del post-boom latinoamericano. Así nos lo explica Gustavo Sainz citando al conocido crítico literario Daniel L. Shaw, quien no dudó en enmarcar aquí su producción “por sus inestabilidades y metamorfosis, su placer por el extravío y el enigma, los lenguajes de la aproximación y la ironía, en fin, una geometría no euclidiana de la cultura” (Valenzuela, 2007: 14). Sus viajes continúan del mismo modo que su literatura. Recorre prácticamente toda América latina como periodista y conferenciante, y durante tres años vivirá entre México, París y Barcelona (aquí escribe *Como en la guerra*). En 1975 vuelve a Buenos Aires, y es entonces cuando escribe los cuentos de *Aquí pasan cosas raras*. El choque brutal con la violencia de la Triple A y la dictadura inminente le lleva a tomar la decisión de autoexiliarse en Nueva York en 1979, donde vivirá durante diez años. No obstante, nunca perderá de vista los acontecimientos que ocurrían en su país natal³.

² Datos biográficos extraídos de su página web oficial: <https://www.luisavalenzuela.com/biografia/>.

³ Durante su exilio trabaja con Amnesty International, American Watch, Freedom to Write Comité de PEN American center (en 2015 será presidenta del centro PEN argentino) y, además, fue nombrada miembro honorífico del Fund for free expression. (<http://www.luisavalenzuela.com/reconocimientos>)

En la actualidad no podemos dudar de que se trata de una escritora de consagrada fama internacional por títulos como *Cambio de armas* (1982), *Cola de lagartija* (1983) o *Novela negra con argentinos* (1991). A sus 79 años sigue viajando y escribiendo sin parar:

“Y así se van sumando los cuentos, mientras siga viva la autora. Razón por la cual insistí en llamar a mi recopilación *Cuentos completos y uno más*. Porque siempre habrá uno más, ya los había entonces, los hay ahora, uno más uno más uno más uno más, nunca uno más uno” (Valenzuela, 2001: 208).

2. Desarrollo:

2.1. Contexto histórico:

“Le diré que frente al desaparecido en tanto éste como tal, es una incógnita, mientras sea desaparecido no puede tener tratamiento especial, porque no tiene entidad. No está muerto ni vivo...está desaparecido”

Videla.

Aquí pasan cosas raras es una colección de 30 relatos que Valenzuela escribió al volver a Argentina en 1975 tras una larga estancia en el extranjero. El impulso de estos cuentos nace de lo más hondo de sus entrañas a raíz del choque con la violencia generalizada que dominaba la ciudad. Así, en sucesivas entrevistas, siempre explicaba la génesis de esta obra con la misma anécdota:

“Pensé que la única manera de poder integrarme a esta realidad, de poder tener un espacio en ella, de poder captarla y leerla, era escribiéndola. Entonces en una especie de desafío aposté con mi hija a que iba a escribir un libro de cuentos en un mes. Treinta cuentos, por día, era septiembre, recuerdo. Tenía la sensación de que no podía perder el tiempo, de que no podía ser simple espectadora de ese Buenos Aires transformado en pesadilla de violencia” (Burgos y Fenwick, 2001).

Valenzuela continúa explicando cómo se dirigía a los cafés de Buenos Aires, museos vivos de las sátiras a los gobernantes y de los debates políticos, pero que ahora se habían transformado en el reflejo de la tensión y la paranoia colectiva, del comentario disimulado y temeroso. En quién sabe cuántas mesas de café, fue escribiendo y escribiéndose, pues al hacer esto exponía su propio cuerpo en un acto con un gran valor subversivo en aquel momento:

“Al escribir en público estaba consciente de poner el cuerpo en juego, sentía que mi cuerpo estaba involucrado directamente en la escritura y sabía lo que eso me podía acarrear. Descubrí así lo que podríamos llamar la “escritura política”, en el sentido más profundo. Es un intento de desatar hasta el más imperceptible, el más diminuto de los nudos con los cuales se estaba tejiendo a nuestro alrededor una red de dominación” (Valenzuela, 2001: 130).

Esta colección surge así de la necesidad de narrar la pesadilla del terror, de la desconfianza, de las desapariciones... la tensión social en definitiva creada por un poder represivo. El país se hallaba sumido en una espiral de violencia que tuvo su máxima expresión, aunque también silenciamiento, durante los años del llamado (con terrible eufemismo) *Proceso de Reorganización Nacional*. Así se autodenominó la dictadura

cívico-militar que gobernó la Argentina desde el golpe de estado del 24 de marzo de 1976 hasta el 10 de diciembre de 1983. No obstante, la Guerra Sucia ya había comenzado antes del derrocamiento de Isabel Martínez de Perón. Katheleen Newman, en su estudio sobre la violencia de estado durante este periodo, describe el ambiente enrarecido en el que estaba sumergido el país:

“Cuando se produjo el golpe de 1976, ya estaba en camino la guerra sucia (...) El pueblo en general había aprendido a vivir con un terror más poderoso que el de las bombas fortuitas o el desorden social. Las fuerzas de seguridad descentralizadas y grupos paramilitares clandestinos hacían desaparecer no sólo a los militares políticos sino a los ciudadanos que mantenían mínimas conexiones con la guerrilla o con la izquierda” (Newman. 1991: 21-22).

Antes del golpe de estado se había organizado todo un complejo y aterrador sistema de represión: La Triple A (Alianza Anticomunista Argentina). Este grupo creado por López Rega⁴ usaba todo el aparato de una organización paramilitar que se adueñó prácticamente del país entero. Cuando las fuerzas armadas tomaron el poder y entró la primera junta militar en la que estaba Videla, se produjo aparentemente una calma; dejó de hacerse visible toda esa violencia feroz que se vivía en las calles de Buenos Aires entre 1974 y 1975 (la retratada en *APCR*) y en su lugar comenzó a instaurarse una violencia subterránea infinitamente más peligrosa (Corbatta, 1999: 21-22). Esta organización impone el terrorismo de estado y activa mecanismos de poder como el miedo y el silencio, lo que provoca la reclusión de los intelectuales o su huida del país. El resultado es la creación de centros clandestinos de detención durante la dictadura de Videla, en los que se torturó y asesinó a aproximadamente treinta mil personas “desaparecidas”⁵. La pérdida de la identidad y la desmemoria a favor de la historia oficial del régimen serán motivo de lucha para las personas que denunciaron desde fuera esos crímenes de lesa humanidad y que comenzaron a hablar con la caída de la dictadura. Es destacable la primera acción de protesta, llevada a cabo por las Madres de la Plaza de Mayo en 1976, quienes salieron a pedir explicaciones a la vía pública por sus hijos desaparecidos. El pañuelo blanco en la cabeza todavía se utiliza como símbolo

⁴ Conocido como “El brujo” por su actividad en las ciencias ocultas esotéricas. Fue nombrado ministro de Bienestar Social por Perón. Fue su asesor político y espiritual y, tras su muerte, también de su esposa Isabel Martínez de Perón. Valenzuela explorará este grotesco personaje en la novela *Cola de lagartija* (1983). También aparecerá en su otra novela *La máscara sarda, el profundo secreto de Perón* (2012)

⁵ Datos del *Nunca más*, informe elaborado por la CONADEP (Comisión nacional sobre la desaparición de personas) que describe la instrumentación del terrorismo de Estado.

de esta ONG que continua manifestándose cada jueves de la semana. Valenzuela defenderá la escritura política de la memoria de estos acontecimientos para recordarlos y hacerlos presentes. La dimensión social y el compromiso con la realidad histórica impregnan inevitablemente toda su escritura:

“Creo que el único compromiso profundo de la escritora es con su realidad. No para encontrarle soluciones o modificarla sino para tratar de entenderla, que es lo más difícil que hay. Es este un compromiso fluído, elástico, que no impone las propias respuestas. (...) el escritor cumple una importante función en nuestro periodo histórico: es la memoria colectiva” (Burgos y Fenwick, 1988).

Nuestra escritora vivió en Buenos Aires hasta 1979, es decir, durante el periodo más intenso de torturas, desapariciones y matanzas. La colección apareció en el 76 cuando los militares tomaron el poder de facto. Se publicó a “grandes riesgos” –como cita en “El lugar de su quietud”– anunciado como el primer libro de la época de López Rega⁶. No deja de ser llamativo que estos cuentos que testimoniaban la violencia y el horror franquearan las barreras de la censura gubernamental. Sin duda debió deberse al carácter alegórico y fantástico de la mayoría de ellos, o como la misma autora cita, “gracias al grotesco, al hiperrealismo literario, al humor negro” (Valenzuela, 2001: 193). Por ese mismo camino nacería bastante más adelante *Cambio de armas*, (el más traducido, nunca publicado en Argentina) y algunos de los cuentos que integran el volumen de *Simetrías*.

⁶ Comenta Valenzuela en el prólogo a la segunda edición que, aunque así lo anunciaran, “sabían muy bien que nada había cambiado, que por lo contrario todo se había vuelto más subterráneo, solapado y aterrador porque íbamos cayendo en el tobogán del autosilenciamiento” (Noguerol, 2012).

2.2. Ejes temáticos: violencia, poder, género:

Para entender la unidad de esta obra e integrarla en el conjunto de su producción, comenzaré analizando “El lugar de su quietud” –el último cuento de la colección– ya que en él se enmarcan todos los demás. Haré hincapié en el texto citando varios fragmentos con el fin de mostrar el estilo fuertemente oralizado⁷ con el que se construyen todos los relatos, y también para ejemplificar el ambiente de la paranoia porteña que caracterizó este periodo histórico. Se refleja aquí de forma literal la ciudad inmovilizada por el miedo y el terror naturalizado que provoca un estado de autocensura y silenciamiento individual y colectivo en el que nadie hace preguntas ni cuestiona la palabra oficial:

“Todo es así, ahora: no tenemos nada que temer pero tememos; éste es el mejor de los mundos posibles como suelen decirnos por la radio y cómo serán los otros; el país camina hacia el futuro y personeros embozados de ideologías aberrantes nada podrán hacer para detener su marcha, dice el gobierno, y nosotros para sobrevivir hacemos como si creyéramos” (Valenzuela, 2007: 425).

Como remarca Parada, en la primera parte del cuento se niega la singularidad de la experiencia vivida del mismo modo que en otras narraciones testimoniales escritas por mujeres latinoamericanas, como las de Domitila Barrios de Chungará y Rigoberta Menchú (Parada, 1999). No obstante, la voz narrativa de este relato no se construye sobre la individualidad del Yo narrativo, sino que presenta una serie de transformaciones a lo largo del relato. Podríamos diferenciar dos partes según la voz narrativa. En la primera encontramos un narrador colectivo, masculino, pasivo, que establece una dicotomía entre “los del interior” (ellos) y “los de la ciudad” (nosotros). Introduce con esto las dos perspectivas culturales diferentes que son víctimas del terror reinante. Los del interior se dedican a construir altares, quemar copal, tocar la flauta... oficios de carácter ritual con el objetivo de desmitificar la experiencia represiva vivida.

“Sirenas como el viento, flautas como notas ultrasónicas para dispersar motines. Parecería que los del interior han decidido retrucar ciertas iniciativas del poder central. Al menos así se dice en la calle pero no se especifica quienes son los del interior: gente del montón, provincianos cualesquiera, agentes a sueldo de potencias extranjeras, grupos de guerrilla armada, anarquistas, sabios” (Valenzuela, 2007: 427).

⁷ Para Carmen Mora, el aprovechamiento de la creatividad del habla coloquial es la conquista por excelencia de los escritores del postboom. (Mora, 2000: 195)

Los ciudadanos en cambio son los alienados. Se descubren, en la voz de este primer narrador, como víctimas del miedo y del silenciamiento:

“Este de ahora es un miedo a puertas cerradas, silencioso, estéril, de vibración muy baja que se traduce en iras callejeras o en arranques de violencia conyugal. Tenemos nuestras pesadillas y son siempre de torturas aunque los tiempos no estén para estas sutilezas. Antes sí podían demorarse en aplicar los más refinados métodos para obtener confesiones, ahora las confesiones ya han sido relegadas al olvido: todos son culpables y a otra cosa. (...) Pero no, no se debe hablar de esto ni siquiera hablar del miedo. Tan poco se sabe –se sabe la ventaja del silencio– y hay tanto que se ignora” (*ibid.*: 427).

En este fragmento vemos uno de los temas más importantes que vertebran la colección: el miedo nacido de la violencia que arrastra a un estado de culpa colectiva y autocensura. La voz de este narrador enuncia un discurso irónico en el que la rutinaria afirmación de paz debe entenderse en realidad como un grito de auxilio:

“Nuestra vida es tranquila. De vez en cuando desaparece un amigo, sí, o matan a los vecinos o un compañero de colegio de nuestros hijos o hasta nuestros propios hijos caen en una ratonera, pero la cosa no es tan apocalíptica como parece, es más bien rítmica y orgánica. La escalada de violencia: un muerto cada 24 horas, cada 21, cada 18, cada 15, cada 12 no debe inquietar a nadie” (*ibid.*: 428).

No obstante en la segunda parte del relato se transforma el narrador con un juego metatextual en el que se introduce la voz de la autora dando lugar a una serie de coincidencias entre autor implícito y autor real. Se abandona así la postura subalterna del narrador masculino colectivo por una enunciación individual, femenina, activa y con un definido pensamiento político. La narradora abandona su condición marginal en la literatura y se integra en el discurso dominante de espacio público con el objetivo de impedir que su historia se pierda en el olvido colectivo:

“Por eso me voy a dar el lujo de escribir unos cuentitos. Ya tengo las ideas y hasta los títulos: *Los mejor calzados, Aquí pasan cosas raras, Amor por los animales, El don de la palabra*. Total, son solo para mí y, si alguna vez tenemos la suerte de salir de esta, quizás hasta puedan servir de testimonio. (...) Hasta puedo dejar de lado el subterfugio de hablar de mí en plural o en masculino. Puedo ser yo” (*ibid.*: 429).

A la vez que descubrimos la verdadera identidad de la protagonista, se rompe la dicotomía inicial que separaba a los de la ciudad de los del interior. Parada explica que este conocimiento de que los del interior también están escribiendo, permite que la

protagonista se identifique con ellos y se integre en una colectividad que comparte un proyecto de relevancia social que trasciende al individuo:

“Y ahora se dice que están escribiendo el libro y existe la esperanza de que esta tarea lleve largos años. Su memoria es inmemorial y van a tener que remontarse tan profundamente en el tiempo para llegar a la base del mito y quitarle las telarañas y desmitificarlo (para devolverle a esa verdad su esencia, quitarle su disfraz) que nos quedará tiempo aún para seguir viviendo, es decir, para crearles nuevos mitos” (*ibid.*: 430).

Solo desnudado el disfraz, es decir, solo deconstruyendo el discurso de los poderosos, se podrán disolver los mitos para poder reintegrarse en el presente y alcanzar así la liberación personal y colectiva.

“Escribiendo sin descanso puede que algún día alcancen el presente y lo superen, en todos los sentidos del verbo superar: que lo dejen atrás, lo modifiquen y hasta con un poco de suerte lo mejoren. Es cuestión de lenguaje” (*ibid.*: 431).

Este primer contacto me va a servir de trampolín para saltar a las constantes de la obra valenzueliana. De momento ya nos hemos acercado a tres motivos imprescindibles: La violencia de estado que conduce al auto-silenciamiento, la necesidad de deconstruir los mitos, y la función de la escritura (y en concreto, de una escritura femenina).

2.2.1. Violencia y miedo:

El escenario de “El lugar de su quietud” se duplica en la historia que provee el título de la colección y que la inaugura. En “Aquí pasan cosas raras” un narrador externo relata las peripecias de dos hombres consumidos por la paranoia y el miedo que surgen del encuentro de un simple portafolios y un saco que imaginan llenos de billetes. El hambre y la pobreza actúan de telón de fondo de la historia, del mismo modo que las “cosas raras” que los amigos oyen de refilón en los bares y que observan por toda la ciudad:

“Por las calles prestan atención por si las cosas raras que están pasando, ésas que oyeron de refilón en el café, tienen algo que ver con los hallazgos. (...) Ven policías por todos los rincones, policías en los vestíbulos sombríos, de a pares en todas las esquinas cubriendo el área ciudadana, `policías trepidantes en sus motocicletas circulando a contramano como si la marcha del país dependiera de ellos y quizá dependa, sí, por eso están las cosas como están y Mario no se arriesga a decirlo en voz alta porque el portafolios lo tiene trabado, ni que ocultara un micrófono, pero qué paranoia si nadie le obliga a cargarlo” (*ibid.*: 357).

Martínez explica que la presencia de las fuerzas del orden magnifica la culpa que se adjudican los amigos por haberse apropiado de los objetos hasta el punto de que son víctimas de un estado de culpa colectiva en el que toda la población acaba por compartir la responsabilidad de los crímenes indefinidos. En su análisis del relato define a las fuerzas del orden como la encarnación del “dios vengativo que busca redimir el mundo del caos generado por los réprobos” (Martínez, 1994: 125)⁸.

En la entrevista realizada por Montserrat Ordóñez, Valenzuela confesaba que la violencia era un tema “impuesto desde fuera”:

“Yo nunca hubiera elegido la violencia, porque tengo otras obsesiones, y, sin embargo, tanta violencia urbana se filtra en la literatura. Uno empieza a absorberla por los poros, y sale por la mano, y aparece en la escritura. Creo que es una esperanza del escritor. Creemos que estamos haciendo algo útil, que nos estamos defendiendo de la violencia al reconocerla, porque lo peor que se puede hacer ante una situación de violencia y represión es negarla” (Ordóñez, 1985).

Los relatos de *APCR* funcionan como testimonio de ese periodo histórico, cada uno con sus especificidades y mecanismos particulares. Así, el tema de los desaparecidos se trata espeluznantemente en el microrrelato de “Los mejor calzados”, donde el narrador explica cómo funciona el altruista servicio de donar zapatos a los mendigos de la ciudad, que “puede jactarse de ser la de los mendigos mejor calzados del mundo”. Así comienza el relato, sin darnos tiempo para respirar:

“Invasión de mendigos pero queda un consuelo: a ninguno le faltan zapatos, zapatos sobran. Eso sí, en ciertas oportunidades hay que quitárselo a alguna pierna descuartizada que se encuentra entre los matorrales y sólo sirve para calzar a un rengo. Pero esto no ocurre a menudo, en general se encuentra el cadáver completito con los dos zapatos intactos” (Valenzuela, 2007: 362).

La paranoia y el miedo se exploran específicamente en “Los mascapios” y “Colectiverías”. También está muy presente el motivo del hambre (“Vacío era el de antes”, “Los zombis”) y el del suicidio (“¿Linyera, yo?”, “Pavada de suicidio”). Todos estos temas que andamos viendo son tratados con espontaneidad por medio de herramientas como el humor, la ironía y el absurdo, gracias a los cuales consiguió superar las barreras de la censura (tanto interior como exterior): “El humor es un respiro

⁸ Me interesa recalcar esta idea con sus mismas palabras porque resulta muy interesante para abordar la mistificación del poder que protagoniza otros relatos, que comentaré en el apartado 2.2.2.

que permite decir muchas cosas. Es una máscara (...) Hay que usarlo también como un arma. El humor permite agredir, es un arma de violencia y le permite a uno asomarse a ciertos temas” (Ordóñez, 1985).

2.2.2. Poder y mitos:

En el análisis de “El lugar de su quietud” hablé someramente de la necesidad de deconstruir los mitos para desarmar el discurso del poder y entender mejor la realidad. Es este un tema que explora específicamente en cuentos como “Camino al ministerio”, “El don de la palabra”, “Puro corazón”, “Historia verdolaga” y “La marcha”, y que impregna toda su literatura:

“Tengo ciertos temas recurrentes:

la exagerada religiosidad que se vuelve herejía
ciertos mitos que me invento o intento desdoblar
las máscaras (...)

En el escribir (y también en el escribir mentalmente) el trabajo consiste en ir descifrando símbolos, signos, desarmando arcanos, interpretando como se puede, atando cabos. Tratando de entender esta llamada realidad que nos rodea” (Valenzuela, 2001: 135-6).

Aparte del tema, todos comparten un fuerte carácter alegórico y, en el caso de los tres primeros, unas notas escatológicas de humor negro. En “Camino al ministerio” se satiriza la historia de un hombre obsesionado con el poder que lleva a cabo un ritual de purificación consistente en lijarse y abrasarse las suelas de los pies para avanzar por una realidad “erizada de clavos” (Valenzuela, 2007: 363). A medida que avanza el relato asistimos a un proceso de desmitificación del protagonista, que acaba muriendo de hambre ya que su obsesión le impide cumplir con sus funciones básicas.

El tema del poder y su mitificación se retrata a la perfección en “El don de la palabra”, donde denuncia la complicidad que se establece entre un régimen autoritario y un pueblo sometido. La acción principal representa una especie de función religiosa que preside el líder de un pueblo en el que la única vocación de sus habitantes es escuchar sus interminables discursos desde los socavones en los que viven. La división del relato en dos partes: “Arriba” (en primera persona) y “Abajo” (narrador omnisciente) muestra, por un lado, la voz de quienes están el poder, y, por otro lado, la de los oprimidos. El dominio de la palabra, la opresión, el espionaje y el miedo serán las herramientas de poder que Valenzuela critique en este relato a través de la ironía, la burla y el absurdo.

La historia llega a adquirir contornos alucinatorios en lo abyecto, vemos así que el trono desde el que pronuncia el líder sus discursos es también un orinal que descarga en las cabezas de la gente, y que el requisito para ser ungido ministro es haber recibido una caca de paloma en la cabeza. Los que la reciban en la solapa serán designados guardianes del orden, que podrán aporrear a quienes les resulten “sospechosos, antipáticos o tristes” (lo que denuncia la violencia de la Triple A). En estas relaciones de poder, la voz de los oprimidos –los de abajo– relatará en clave de humor la censura, la desmemoria y el olvido –a través de la palabra del Líder y el silencio del pueblo– y el hambre generalizada: “Ahora se está estudiando la posibilidad de criar ratas asépticas para aumentar el poder nutritivo de las ollas de locro” (*ibid.*: 369). Además, critica la pasividad de un pueblo que se entristece al tener que abandonar al Líder: “No hay más remedio que irse, si bien al pueblo le cuesta abandonar la voz cálida del Líder y las ollas populares y la vida fácil aunque restringida de los socavones” (*ibid.*: 370), reflejando una actitud de pasividad en una “supuesta” comodidad.

En “Historia verdolaga” denuncia a través de la ironía la tendencia humana a mitificar y a erigir ídolos a los que venerar con cultos y rituales absurdos. Cuenta la historia de “Una ciudad que ha eliminado el verde por decreto” debido a la sucesión de gobiernos autoritarios. Lo que comenzó como una prohibición de los chistes verdes y del color susodicho en la moda femenina porque a la hija del gobernante no le sentaba bien, derivó en la eliminación de parques, semáforos e incluso en la construcción de unos muros para “contener la pampa”. No obstante, un día un pequeño cardo brota en la ciudad y siembra el pánico al principio, pero después termina convirtiéndose en un símbolo de rebelión. La plantita acabará erigiéndose como objeto de culto, “el santo cardo”, lo que critica el hecho de que cualquier movimiento liberador se vuelve autoritarismo cuando el fanatismo corrompe a los revolucionarios. Así describe a la nueva secta que surge de esta transformación del acto liberador en dogma represor:

“Empezaron persiguiendo fines nobles: libertad de color y de credo, justicia social, igualdad de sexos. Poco a poco se están fanatizando. Ahora pretenden, en caso de triunfo, imponer el verde como uniforme obligatorio a todos los ciudadanos y como bebida nacional el jarabe de yerba mate” (*ibid.*: 421).

En “La marcha” aparece de nuevo la simbología de los altares que veíamos en “El lugar de su quietud” para representar lo mítico. Es un microrrelato que satiriza el ritual de una marcha conjunta y que metaforiza la necesidad de romper con el discurso oficial.

“Puro corazón” es, en contraste, un relato largo y complejo en el que la práctica desmitificadora desemboca, según Martínez, en la “escribibilidad” de un texto que desafía el orden represor e invita a la productividad textual y a la subversión (Martínez, 1999: 129). Termino con las interesantes consideraciones de esta autora sobre el tema de los mitos, ya que su enfoque crítico feminista enlaza con el siguiente grupo de cuentos que me dispongo a comentar:

“Al igual que las innúmeras prácticas simbólicas y/o sónicas que articulan el discurso de nuestra tradición, las mitológicas tejen un texto represor que obsesivamente reproduce los mecanismos de control en que se funda el orden patriarcal. En efecto, la constante producción de mitos, así como su constante dismantelamiento y recreación en otros de signo contrario, no alteran sino que más bien refuerzan las estructuras falocéntricas, ya que todo ocurre bajo el imperio de ‘lo mismo’” (Martínez, 1999: 131).

2.2.3. Género y escritura:

Otro de los aspectos que apunté en el comentario de “El lugar de su quietud” era la ruptura del narrador monolítico en favor de un relato polifónico. Este rasgo se observa también al analizar la colección en su conjunto, ya que cada relato asume una perspectiva radicalmente diferente. Escucharemos la voz autoritaria del dictador en “El don de la palabra”, la de la mujer que se rebela contra el acoso en “Visión de reajo”, la del vagabundo que duda entre el suicidio o la protesta en “¿Linyera, yo?”, etcétera. Este discurso construido a través de la pluralidad de voces y sentidos es característico de toda su producción y de la de los escritores de este periodo, ya que, como apunta Beatriz Sarlo, es la herramienta principal para contrarrestar el modelo autoritario instaurado por la dictadura militar: “Frente al monólogo practicado por el autoritarismo, aparece un modelo comunicativo que tiende a la perspectivización y al entramado de discursos. Las ficciones se presentan, con frecuencia, como versiones” (Corbatta, 1999: 35).

En la obra de Luisa Valenzuela este hecho adquiere una profundidad mayor al ser abordado desde una perspectiva de género, ya que su literatura indaga en la cuestión de su identidad como mujer y escritora reivindicando la apropiación de un discurso propio como medio de emancipación. En los ensayos de *Peligrosas palabras* se recogen sus ideas principales sobre el tema en un diálogo constante con las ideas de Kristeva, Cixous e Irigaray, máximas representantes de la corriente francesa de la Segunda Ola del feminismo. Sus concepciones de mujer, cuerpo y escritura beben de la teoría

psicoanalítica de Jaques Lacan y revisan el concepto de *différance* del deconstructivista Jacques Derrida.

A continuación examinaré cómo los cuentos de *APCR* exploran temas en torno a la mujer en el contexto de la conflictiva situación sociopolítica argentina, para después desarrollar la propuesta de Valenzuela del “escribir con el cuerpo” relacionándolo con mi lectura de *La risa de la medusa* de Hélène Cixous. Abordar los cuentos de Valenzuela –y su literatura en general– desde esta perspectiva se hace necesario por el interés de la autora en reflejar las relaciones de poder, en las cuales la mujer se ha visto discriminada a través del silenciamiento de su voz. Este poder se manifiesta en la política y, por lo tanto, en la palabra –*logos*– en manos del patriarcado. En una sociedad *falogocéntrica* en la que la historia ha sido escrita por el hombre y la mujer ha sido relegada a lo “Otro”, Valenzuela dará la vuelta a este lenguaje, pasando del monismo fálico al pluralismo a través del juego con el lenguaje y la reescritura del *Eros* y el cuerpo femenino.

Como ya he mencionado, estas microficciones no se plantean desde un punto de vista monolítico, sino que construyen una indudable crítica al sistema desde la polifonía y el elemento lúdico. Por medio del humor y la ironía se coloca al hombre como objeto de burla en relatos como “Amor por los animales”. Este relato fusiona el tema de la lucha política con el del acoso de la mujer a través de la narración fragmentada de una persecución de coches. En el texto se intercalan binariamente cuatro fragmentos titulados *Auto celeste* y *Auto blanco*. En *Auto celeste* escuchamos el monólogo fragmentado de uno de los personajes que nos desvela cómo se disponen a seguir al auto blanco que va delante de ellos porque parece que hay una “mina bárbara”, pero no están seguros de si se trata de un hombre o una mujer. “Dale, nomás, este gato igual te va a alcanzar, ratita. Orgullosa ratita, tan rígida en tu asiento sin darte vuelta ni un pelo. Date vuelta ratita, que te queremos conocer” (Valenzuela, 2007: 373). El monólogo fuertemente oral y fragmentado contrasta con los diálogos convencionales de los personajes del *Auto blanco*, que nos revelan que los que aquí hablan son dos traficantes de armas, suponemos que uno de ellos bajo sospecha ya que lleva peluca de mujer para tratar de ocultarse:

- Acelere para pasar el semáforo. ¿Qué hacen ellos?
- Queman la luz roja.
- ¿No los detienen?

-No. Mala señal.

-¿Me habrán reconocido?

-No creo, con esa peluca... (*ibid.*: 373)

Finalmente los dos autos terminan estrellándose, quedando irónicamente “enroscados entre sí formando una escarapela argentina”. Los del auto blanco mueren, y los del auto celeste acaban encarcelados y siendo sometidos a interrogatorios. Violencia política y obsesión sexual, temas aparentemente antagónicos como remarca Mora, resultan ser dos caras del comportamiento masculino machista que termina cayendo en su propia trampa (Mora, 2000: 201).

Trampas también tiende Valenzuela en el conocido microrrelato “Visión de reajo”⁹. Aquí una mujer relata la agresión sexual que sufre en el autobús, acción negativa que invierte al dar una respuesta positiva para disfrutar del placer y, en sorpresivo final, robarle la cartera al hombre. Juega aquí con el erotismo y la picardía de una manera alegre y divertida al presentar a una mujer activa, inteligente y sexual que ridiculiza al prototipo masculino. Otro ejemplo de mujer empoderada lo vemos en el alegórico relato “Ni el más aterrador, ni el menos memorable”, donde se indaga sobre las relaciones entre los géneros. El cuerpo del personaje masculino comienza a convertirse en la copia fiel de la ciudad (indudablemente Buenos Aires por la fálica mención del obelisco). Su novia se irá apropiando del cuerpo-ciudad del chico y establece las reglas del juego, donde normas de circulación y juego amoroso se entremezclan con humor. Cuando en el amor la ciudad no responde como ella desea, decide vengarse dejándole mientras duerme un frasquito abierto lleno de pulgas, cerrando así el relato con una réplica intertextual:

“Pero no está contenta y piensa: de la ciudad grande, la que transitamos todos, nosotros somos las pulgas. Y qué si ahora a la ciudad le diera por rascarse como debe estar rascándose él. (...) Y se pone a llorar sin consuelo en medio de la calle mientras él en su casa deja de golpe de ser ciudad y se convierte en perro, en inconsciente homenaje literario¹⁰” (Valenzuela, 2007: 399).

En el cuento “Verbo matar” también habla una voz femenina, esta vez plural, ya que se narra desde la subjetividad enfermiza de dos hermanas adolescentes que se sienten

⁹ Relato ganador de la sexta edición del “Concurso internacional del cuento brevísimo” (1993) que revisa el relato de Cortázar “Cortísimo metraje”. (Noguerol, 2012)

¹⁰ Se refiere a la conocida novela de Vargas Llosa *La ciudad y los perros*, en la que el culto al machismo (identificado con el régimen militar) es el punto de confluencia de todas las acciones.

amenazadas por un hombre misterioso. La fascinación y el temor que sienten hacia él reflejan la represión sexual que sufren las protagonistas:

“Con nosotras en cambio se va a divertir mucho rato porque somos bonitas y a él le va a gustar nuestro cuerpo y nuestra voz cuando chillamos. Y nosotras vamos a chillar así y así pero nadie nos va a oír porque él nos va a llevar a un lugar muy lejos y después nos va a meter en la boca esa cosa horrible que ya sabemos” (*ibid.*: 388).

Las protagonistas terminan matando al hombre, lo que para Martínez no es un acto empoderante, sino tiránico, ya que al juzgar el sexo como una manifestación del mal, proceden a exorcizarlo eliminando al disidente y erigiéndose como representantes de las fuerzas del bien (Martínez, 1994: 136).

Otro de los temas femeninos que se aborda en los relatos de *APCR* es el de la cosificación de la mujer. Siempre desde la sátira e incluso lo grotesco, Valenzuela activa las voces de un discurso masculino hiperbólico con el fin de ridiculizarlo. En “Cine porno” se parodia el lenguaje falocéntrico utilizado para un guión pornográfico que una escritora tiene que producir, según las indicaciones de los hombres. Critica así veladamente pero sin lugar a dudas la codificación patriarcal del placer y la violencia inherente del acto sexual normativo:

“Ella le dice que lo quiere porque él tiene la más grande de toda la oficina, no como la de González que se escapa a cada rato (allí puede haber un flash back de González y ella cogiendo en el pasillo). Entonces al de los testículos le da un ataque de celos y empieza a golpearla diciéndole Puta, te acostás con todos, y ese González que es un atorrante y cosas de ese tipo” (Valenzuela, 2007: 379).

El relato “Unlimited Rapes United, Argentina” lleva por título el nombre de una asociación (obviamente ficticia) con sede en Iowa que se dedica a violar a mujeres y a publicarlo para que sus subscriptores puedan leer las últimas novedades sobre el tema. En este breve cuento, un hombre llama indignado a la *Vedeefe*¹¹ para presentar una queja formal ante la filial respecto a la ausencia de noticias de violaciones en el día anterior, y reclama “Crónicas de violaciones –no violaciones a escondidas– eso es lo que exigimos los ciudadanos probos para sentir que todo sigue su curso normal” (*ibid.*: 381). Esta hiperbolización denuncia la ideología de la violación en la que se arraiga el terrorismo de estado y la represión despótica. Valenzuela contrarresta este discurso

¹¹ “Violadores de Frente, la conocida filial argentina de URU (Unlimited Rapes United)” (*ibid.*: 381)

masculino en su relato con la justificación del corresponsal de Vedeeffe, quien se excusa explicando:

“Ahora hay algunas que hasta se nos ríen en la cara cuando las agarramos en un rincón oscuro. Nos critican el instrumental, nos inhiben, ¿comprende?... No podemos hacer nada si ellas nos critican, nos asustan y hasta a veces nos golpean... Y por fin, cuando logramos cumplir, ellas se vuelven a sus casas muy tranquilas y ni siquiera hacen la denuncia correspondiente. Le digo: ya no quedan damas” (*ibid.*: 382).

Como hemos visto ya en varios relatos, el final es paradójico y sorprendente. Ante la afirmación de que “ya no quedan damas”, el “honorable ciudadano” responde que sí, que su esposa es una verdadera dama. El corresponsal le agradece irónicamente la información, de lo que se acaba deduciendo que la próxima víctima será su mujer.

En todos estos relatos Valenzuela explora por medio de la ficción el vínculo entre sexualidad y poder. Es por eso que en la mayoría de los cuentos se parodia el extremo sometimiento de la mujer, doble en el contexto argentino de aquel entonces ya que a la dominación inherente del sistema patriarcal, se suma la represión del sistema autoritario. A nivel personal hemos visto en “El lugar de su quietud” cómo la autora se enfrenta directamente a esta cuestión fundiendo escritura y vida, o mejor dicho, escritura y cuerpo. Este recurso también fue explorado en *Cola de lagartija*. Valenzuela se integra así con su escritura en un ejercicio testimonial que le sirve para exorcizar el horror y combatir el autosilenciamiento:

“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” (Valenzuela, 1983: 139).

Esta metatextualidad también está presente en el relato de “Cuarta versión”, donde se tematiza la dificultad de escribir la historia de la protagonista:

“Hay un punto donde los caminos se cruzan y una pasa a ser personaje de ficción o todo lo contrario, el personaje de ficción anida en nosotros y mucho de lo que expresamos o actuamos forma parte de la estructura narrativa, de un texto que vamos escribiendo con el cuerpo como una invitación. Por una invitación, que llega” (Valenzuela, 2007:182).

Esto son solo un par de ejemplos muy evidentes de cómo el cuerpo se pone completamente al servicio del discurso y de la tesis de que solo recuperando una expresión propia, la mujer recobra su cuerpo y puede comenzar a construir un discurso

propio. Esta práctica escritural ha sido desarrollada en su ficción y definida en sus ensayos como el “escribir con el cuerpo”. En su ensayo homónimo publicado en *Peligrosas palabras* describe desde el relato auto-ficcional el comienzo de su conciencia de esta escritura: en una madrugada de 1977, al salir de la embajada de México en Buenos Aires, teme ser perseguida a causa de su pensamiento y su escritura política. Esto, sin embargo, la hace sentir “exultante” y “traspasada de vitalidad”, como el acceder a una nueva forma de conocimiento. Aquí se percatará de ello: “Una forma de escritura que sólo puede perdurar en la memoria de los poros (...) La lucha de toda persona que escribe, de toda escritora de verdad, se entabla contra el demonio de aquello que se resiste a ser verbalizado, a ser puesto en palabras (...) Es un estar comprometida de lleno en un acto que es en esencia un acto literario” (Valenzuela, 2001: 121).

Esta práctica de la que habla Valenzuela se relaciona con la *écriture feminine* que definieron las feministas francesas como una escritura necesaria para reescribir el cuerpo y el placer narrados masculinamente. En *La risa de la medusa*, Hélène Cixous habla de esta noción de “escribir el cuerpo” y reflexiona sobre la escritura como arma de poder negada a la mujer. A través del discurso poético, Cixous critica el largo silencio de la mujer ausente, sumisa y materia de deseo del hombre. En un recorrido por los referentes literarios e históricos se identificará con los héroes hasta que, al llegar la guerra a su realidad, encuentre la diferencia de no ser un hombre y, con ello, surja el problema de identidad: “Ya no puedo identificarme, simplemente, directamente con Sansón, vivir en mis personas supremas. Mi cuerpo ya no sirve inocentemente a mis deseos. Soy una mujer (...) Me busco a través de los siglos y no me veo en ninguna parte” (Cixous, 1995: 30-31). Por ello, clamará por la recuperación de la voz y escritura femeninas: “Escríbete: es necesario que tu cuerpo se deje oír” (*ibid.*: 61).

Reconstruyendo los estereotipos del imaginario patriarcal que relacionan lo femenino con la *naturaleza* y lo masculino con la *cultura* –como se observa en las tradicionales oposiciones: hombre-mujer, actividad-pasividad, sol-luna, día-noche, cabeza-corazón, *logos-pathos*– subvierte el orden de la posición pasiva de la mujer, musa o *donna angelicata* definida desde el placer masculino, junto al del sujeto activo hombre-artista, contemplador de la belleza femenina y poseedor del *logos* para crear. Liberada, por fin, la mujer encontrará su identidad:

“Al escribirse, la Mujer regresará a ese cuerpo que, como mínimo, le confiscaron (...) la liberará de la estructura supermosaica en la que siempre le reservaban el eterno papel de culpable (culpable de todo, hiciera lo que hiciera: culpable de tener deseos, de no tenerlos; de ser frígida, de ser “demasiado” caliente; de no ser las dos cosas a la vez; de ser demasiado madre y no lo suficiente; de tener hijos y de no tenerlos; de amamantarlos y de no amamantarlos” (*ibid.*: 61-62).

Valenzuela también defiende esta *écriture féminine* que narre el propio cuerpo. No obstante, encuentra en la escritura de mujeres latinoamericanas como Elvira Orphée, Sara Gallardo y su propia madre, Luisa Mercedes Levinson, una característica especial que completa la propuesta de Cixous:

“Más allá de las simplistas recomendaciones de las feministas francesas (Hélène Cixous, Luce Irigaray) que proponían escribir y describir el cuerpo de la mujer en todos sus esplendores y bajezas (dicho esto último sin ánimo peyorativo sino tan sólo como indicador del bajo vientre), encuentro en señeras escritoras latinoamericanas algo que podríamos categorizar como un regodeo en el asco” (Valenzuela, 2001: 46).

La razón de esta presencia de lo abyecto en estas narrativas se explica en su ensayo “La otra cara del falo” mediante las palabras de Bataille: “la putrefacción resume el mundo de donde venimos y al cual retornamos, y el horror y la vergüenza estaban vinculados tanto a nuestro nacimiento como a nuestra muerte” (*ibid.*: 47). De esta forma, “escribir con el cuerpo” consiste en “nombrar lo innombrable”, hacer emerger aquello de lo que no se es consciente y tratar de transcribir todas las cosas que están en la memoria del cuerpo logrando representar el dolor, implicando la propia vida –el cuerpo– en la literatura.

2.3. Estrategias formales y génesis del microrrelato:

“Cuando la coma del célebre microrrelato despertó, el dinosaurio todavía estaba allí. Temeraria, avanzó a pesar de todo hacia la tan ansiada libertad pero a los pocos pasos dio de bruces con una barrera infranqueable: el punto final”

Luisa Valenzuela.

Llegando al final de este trabajo y tras haber recorrido las constantes temáticas –tanto de *APCR* como de toda su obra– comentaré brevemente en este último apartado la relevancia de este libro en cuanto a la producción microrrelatística de la autora a la vez que repase las estrategias formales que caracterizan a este género.

Este contexto que hemos estudiado –en el que se escriben *APCR* y *Libro que no muere*¹²– marca un hito en su obra micro, ya que con la escritura de estos libros Valenzuela comienza su larga trayectoria en el mundo del microrrelato. Ella misma ha declarado en diversas ocasiones que hay un antes y un después en su obra micro, según su asunción de la existencia de este formato como género literario. La aparición de *Brevs* (2004) supone la toma definitiva de conciencia sobre el género, ya que en esta antología la autora –lectora de su propia obra– recopila, ordena, reescribe y edita su producción microrrelatística más destacada. Su último trabajo en este género es *ABC de Microfábulas* (2009) donde cumple con el lúdico reto de escribir distintas historias utilizando las diferentes letras del alfabeto como iniciales de las vocales que las componen (Noguerol, 2012).

Durante el desarrollo he adoptado diferentes términos para referirme a cada una de las historias de *APCR* (cuento, relato, microrrelato, cuento breve...), lo que denota, por un lado, la variedad formal de la obra y, por otro, la problemática de la definición del género. Así por ejemplo consideraríamos “El lugar de su quietud” y “Aquí pasan cosas raras” como cuentos breves canónicos, mientras que “Visión de reajo” y “Los mejor calzados” se presentan como microrrelatos modélicos en numerosas antologías de este género. Para Noguerol, el microrrelato poseería las mismas características del cuento,

¹² Publicado en 1980, fue escrito en los mismos cuadernos que *APCR*. Valenzuela explica así la génesis de esta obra: “Esos cuentos no los exploro como género, de golpe sale alguno. Muchos ni siquiera fueron escritos con la intención de ser publicados. En el 79 yo decidí irme por bastante tiempo, entonces tomé los cuadernos y saqué lo que me parecía valioso. Me encontré con estos microcuentos, que había escrito como ideas divertidas pero no los había visto juntos, estaban en el medio del farrago de otras historias, de comienzos de cuentos que no iban a ninguna parte, y los rescaté. Están muy trabajados con el lenguaje, que dice tanto más de lo que uno se da cuenta a simple vista o a simple oído” (Noguerol, 2012).

pero potenciadas al extremo debido a su brevedad (raras veces supera la página de extensión). De ahí que se diferencie del relato tradicional por sus tramas ambiguas, el lenguaje multívoco y los finales sorprendentes. Aunque esta forma ha contado con célebres antecedentes en la historia de la literatura, se “categoriza” como nueva forma literaria en los años setenta y ochenta –cuando lo cultivan autores como Borges, Monterroso, Anderson Imbert o Cortázar– recorriendo los mismos pasos y asentándose al mismo tiempo que la estética posmoderna. Nuestra investigadora encuentra que el estatuto posmoderno se caracteriza por ser “paradójico, ambiguo y ambivalente”, reflejo de la doble codificación que supone tanto la crítica como el homenaje a la tradición. Enuncia así los principales rasgos de este pensamiento en el campo de la literatura:

“1. Escepticismo radical (...) 2. Textos excéntricos que privilegian los márgenes (...) 3. Golpe al principio de unidad (...) 4. Obras abiertas que requieren la participación activa del lector (...) 5. Virtuosismo intertextual (...) 6. Recurso frecuente al humor y la ironía” (Noguerol, 1996)

En el análisis específico de los textos que realicé en los apartados de 2.2 ya aparecían varias de estas características, así que me detendré ahora brevemente en otros textos no vistos hasta ahora para comentar las estrategias que considero más llamativas. Comenzaré con unas palabras de la autora sobre el tema:

“La primera y quizás única (a mi entender) regla del microrrelato, aparte de su lógica y “autonómica” brevedad, consiste en estar plena y absolutamente alerta al lenguaje, percibir todo lo que las palabras dicen en sus muy variadas acepciones y sobre todo lo que NO dicen, lo que ocultan o disfrazan” (Valenzuela, 2002: 102).

El lenguaje será el protagonista de microrrelatos como el de “Zoología fantástica”, donde relata la historia de un hombre profundamente mediocre por medio de la sucesión de frases hechas con animales:

“Un peludo, un sapo, una boca de lobo. Lejos, muy lejos, aullaba el pampero para anunciar la salamanca. Aquí, en la ciudad, él pidió otro sapo de cerveza y se lo negaron:

—No te servimos más, con el peludo que traés te basta y sobra.

Él se ofendió porque lo llamaron borracho y dejó la cervecería. Afuera, noche oscura como boca de lobo. Sus ojos de lince le hicieron una mala jugada y no vio el coche que lo atropelló de anca. ¡Caracoles!, el conductor se hizo el oso. En el hospital, cama como jaula, papagayo. Desde remotas zonas tropicales llegaban a sus oídos los rugidos de las fieras. Estaba solo como un perro y se hizo la del mono para consolarse. ¡Pobre gato! Manso como un cordero pero torpe como un topo. Había sido un pez en el agua, un lirón durmiendo, fumando era un murciélago. De costumbres gregarias, se

llamaba León pero los muchachos de la barra le decían Carpincho. El exceso de alpiste fue su ruina. Murió como un pajarito” (Valenzuela, 2007: 405).

Este microrrelato ejemplifica la aversión hacia las expresiones anquilosadas y nos muestra la semilla de la que brota el género: el elemento lúdico y transgresor. El juego con el lenguaje protagoniza muchos de estos textos, como por ejemplo en “Se lo digo yo”: “Nada de bajar en las horas punta porque se le puede rasgar a uno el traje o quedar con la corbata en hilachas. Sí señor, las horas punta son el colmo, cada día las afilan más, para embromar a los ciudadanos incautos” (*ibid.*: 395). El espíritu transgresor no solo arremete contra el lenguaje, sino que llega a romper hasta con los moldes expresivos, como en el caso de “El sabor de una medialuna a las nueve de la mañana en un viejo café de barrio donde a los 97 años Rodolfo Mondolfo todavía se reúne con sus amigos los miércoles por la tarde”, título del texto que encabeza, que es el siguiente: “Qué bueno” (*ibid.*: 404).

Los finales sorprendidos, como estudiábamos en “Visión de reojo”, son otra de las características de este género, así como el empleo de la paradoja y la ironía que suponen el rechazo de las lecturas unívocas. Todas estas formas se entretajan con la afilada aguja del humor, herramienta punzante que protagoniza la escritura de sus microficciones¹³.

Para cerrar el trabajo, propongo la lectura íntegra del microrrelato “Sursum corda”, texto que considero muy representativo de *APCR*, tanto por el tema (la naturalización del miedo, el caos urbano, el autosilenciamiento colectivo), como por las estrategias formales (el carácter alegórico, los juegos con el lenguaje –tanto dentro del relato como en la relación entre el título y el texto– el estilo oralizado, la profunda ironía final...)

“Hoy en día no se puede hacer nada bajo cuerda: las cuerdas vienen muy finas y hay quienes se enteran de todo lo que está ocurriendo. Cuerdas eran las de antes que venían tupidas y no las de ahora, cuerdas flojas. Y así estamos, ¿vio? Bailando en la cuerda floja y digo vio no por caer en un vicio verbal caro a mis compatriotas sino porque seguramente usted lo debe de haber visto si bien no lo ha notado. Todos bailamos en la cuerda floja y se lo siente en las calles aunque uno a veces crea que es culpa de los baches. Y ese ligero mareo que suele aquejarnos y que atribuimos al exceso de vino en las comidas, no: la cuerda floja. Y el brusco desviarse de los automovilistas o el barquinazo del colectivero, provocados por lo mismo pero como uno se acostumbra a todo también esto nos

¹³ “El humor suele ser una de las armas de las que se vale el microrrelato para armar su entretreído de sorpresas y desplazamientos” (Valenzuela, 2002: 95).

parece natural ahora. Sobre la cuerda floja sin poder hacer nada bajo cuerda. Alegrémonos mientras las cosas no se pongan más espesas y nos encontremos todos con la soga al cuello” (*ibid.* 367).

Así es en todo el libro, hemos avanzado sobre la cuerda floja de la literatura valenzueliana donde nadie está a salvo, aunque todos llegaremos al final, al otro extremo. En un extremo de la cuerda, la cruda realidad de la dictadura y del terror, y al otro extremo ¿qué queda? Quién sabe, nuestra escritora no persigue el dogma de las respuestas, si no la puerta de la pregunta.

*Muy pronto llegaremos, después sabremos a dónde*¹⁴.

¹⁴ Célebre cita del Martín Fierro.

3. Conclusión:

El estudio de *Aquí pasan cosas raras* nos ha permitido conocer el imaginativo tapiz que es la obra de Valenzuela y descubrir los fuertes hilos que la tejen. ¿La materia prima de este tapiz? La realidad. ¿La herramienta con el que lo teje? El cuerpo. ¿El porqué de esta metáfora? Reapropiación del lenguaje. Texto y tejido eran en latín la misma palabra, sin embargo, el binarismo del lenguaje patriarcal separó la vía intelectual y masculina del *texto* de la vía manual y femenina de los *textiles*. Luisa Valenzuela es una de esas escritoras que nos enseña a romper estos esquemas y que hace de su escritura un acto de apropiación, tanto del lenguaje como de la realidad.

En este trabajo se han expuesto las constantes principales de su obra que ejemplifican la pertenencia de esta autora a la generación de escritoras que sufrieron los procesos de violencia vividos en América latina en los años setenta y ochenta del siglo XX. Narradoras como Valenzuela, Alicia Partnoy, Pía Barros o Lucía Guerra –conocedoras de las últimas teorías literarias del feminismo, grupo Tel Quel, Foucault (Noguerol, 2003) – se implicaron en la historia y denunciaron el horror abordando el tema de cómo el poder se ejerce sobre los cuerpos.

Considero que el estudio de *APCR* es una muy buena forma de adentrarnos en el mundo de Luisa Valenzuela, donde escritura y vida se funden. En el desarrollo he contextualizado la obra desde dos lugares: En el primer punto, explico su contexto histórico (el Buenos Aires de los últimos días del gobierno de Isabel Martínez de Perón) y, en el tercero, el lugar que ocupa dentro de la producción de Valenzuela (su primera gran inmersión en el género del microrrelato). El análisis de “El lugar de su quietud”, que abre el segundo punto del desarrollo, ejemplifica el discurso fracturado y la metatextualidad recurrente de su obra, al mismo tiempo que nos sirve de testimonio de la pesadilla de la violencia en la que estaba sumergida el Buenos Aires de aquel periodo. Tras recorrer el espacio de este cuento breve, se han ido estudiando diferentes relatos siguiendo un camino que va desde la representación del miedo, el terror, y el silenciamiento colectivo, hasta las reflexiones sobre el poder, donde se ha expuesto la crítica a su mistificación y su ejercicio sobre los cuerpos, en concreto, sobre el cuerpo femenino. El análisis de los relatos con protagonistas femeninas nos ha permitido acercarnos también a sus concepciones sobre la escritura de la identidad femenina y la reapropiación del lenguaje. En definitiva, se ha comprobado cómo la escritura le ha

servido para entender mejor la realidad e integrarse en ella, al mismo tiempo que para liberar los cuerpos.

Para finalizar, en el último apartado he hablado someramente del género del microrrelato enmarcándolo en la estética posmoderna con el objetivo de mostrar el descubrimiento y asunción del género en Valenzuela. Con esto he querido recalcar la importancia del lenguaje para nuestra autora, un lenguaje con vida propia que va tejiendo su propia red de connotaciones y que va proyectando caminos insospechados. Y es que después del horror ¿qué nos queda? “Queda la lengua materna”, respondería Hanna Arendt¹⁵. También Valenzuela vuelve a este refugio: “Es cuestión de lenguaje” son las palabras que cierran (abriendo una puerta) la colección.

¹⁵Entrevista a Hanna Arendt: <https://www.youtube.com/watch?v=WDovm3A1wI4>.

4. Bibliografía:

BURGOS, Fernando y FENWICK, M.J. (1988). “En Memphis con Luisa Valenzuela: Voces y viajes (Entrevista)”, en *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 28, Article 11. Disponible en:

<http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1416&context=inti>.
(Último acceso: 06/06/2017).

----- (2001). “Literatura y represión: perspectivas de Luisa Valenzuela. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, págs. 203-222. Disponible en:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2577586>. (Último acceso:
13/06/2017)

CHIKIAR, Irene (comp.) (2016). *El vértigo de la escritura. Jornadas Luisa Valenzuela*. Disponible en:

<http://www.luisavalenzuela.com/wp-content/uploads/2017/05/Vertigo-con-Portada.pdf>.
(Último acceso: 06/06/2017).

CIXOUS, Hélène (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.

CORBATTA, Jorgelina (1999). *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina*. Corregidor: Buenos Aires.

MARTÍNEZ, Nelly (1994). *El silencio que habla: Aproximación a la obra de Luisa Valenzuela*. Corregidor: Buenos Aires.

MORA, Carmen (2000). “El cuento argentino del postboom”. *En Breve. Estudios sobre el Cuento Hispanoamericano Contemporáneo*. Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla: Sevilla (pp. 193-210).

NEWMAN, Kathleen (1991). *El estado autoritario y la novela política argentina*. Catálogos Editora: Buenos Aires.

NOGUEROL, Francisca (1996). “Micro-relato y posmodernidad. Textos nuevos para un final del milenio”. Disponible en:

http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo4/index.aspx?culture=es&navid=201%20. (Último acceso: 27/06/2017)

----- (2003). “De los cuerpos forzados a la fuerza del cuerpo”. Disponible en: https://www.academia.edu/15115628/DE_LOS_CUERPOS_FORZADOS_A_LA_FUE_RZA_DEL_CUERPO_2003_ESCRIBIR_EL_CUERPO._19_ASEDIOS_DESDE_LA_LITERATURA_HISPANOAMERICANA_ (Último acceso 05/07/2017)

----- (2012). “Luisa Valenzuela, maestra de intensidades”. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/281208616_LUISA_VALENZUELA_MAES TRA_DE_INTENSIDADES. (Último acceso: 27/06/2017)

ORDÓÑEZ, Montserrat (1985). “Máscaras de espejos. Un juego especular”. *Revista hispanoamericana*, 132/33: 511-19. Disponible en: <https://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4065/4233>. (Último acceso: 04/04/2017)

PARADA, Andrea (1999). “Revisión histórica en «El lugar de su quietud» de Luisa Valenzuela” *Revista Signos*. 32 (45-46). Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071809341999000100005. (Último acceso: 13/06/2017)

VALENZUELA, Luisa (1983). *Cola de lagartija*. Bruguera: Buenos Aires.

----- (2001). *Peligrosas palabras*. Indugraf: Buenos Aires.

----- (2002). *Escritura y secreto*. Cátedra Alfonso Reyes: Madrid.

----- (2007). *Cuentos completos y uno más*. Alfaguara: Buenos Aires.