



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**EL EROTISMO FEMENINO
EN LA NARRATIVA
DE INÉS
ARREDONDO Y LUISA VALENZUELA**

T E S I S

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN LETRAS**

PRESENTA

MARÍA DINA GRIJALVA MONTEVERDE

ASESORA: MTRA. VALQUIRIA WEY FAGNANI



MÉXICO, D.F.

2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A

Arlen

Eglé

e

Inari

Mamá:

Dedico esta tesis a ti

que me alentaste al iniciar este proyecto.

Día a día tu presencia en mí cobra vida.

Papá:

Tú has sabido inspirar en tus hijos

el amor al estudio y a la sabiduría.

Gracias, papá.

A mis hermanas y hermanos:

Maguy, Piuy, Gaby, Guty, Hery, Mony y Cris.

A mis amigas:

Carmen, Carmen Aída, Leo, Marti, Marisela y Marisol

Introducción

Un cosmos incansablemente
traspasado por Eros.

HÉLENE CIXOUS

En la mitología griega se habla de la primera esposa de Zeus, nombrada Metis, que significa “consejo sabio”. Metis poseía un gran poder, y en cierto momento Zeus, temiendo que se cumpliera un oráculo según el cual un hijo de la diosa podría llegar a ser tan poderoso que lo destronaría, atrajo a Metis “con palabras dulces” –cuenta Hesíodo en su *Teogonía*- y “la depuso dentro de su vientre”, modo elegante de decir que la devoró, como escribe con ironía Elsa Cross.¹

Cuenta el mito que Metis estaba encinta cuando fue devorada por su esposo y poco tiempo después Zeus empezó a tener intensísimos dolores de cabeza. Atormentado por los dolores, pidió a su hijo Hefaiostos que le abriera el cráneo. Al abrir, de la cabeza de Zeus emergió Atenea. Nunca más se supo nada de Metis. Zeus se adueñó de su poder, de su inteligencia y de su sabiduría.

Otro mito fundacional habla de Lilith, la primera esposa de Adán, creada por la mano de Dios al mismo tiempo que él, también de barro; por eso, ella consideraba tener igual poder y derechos que éste. Dice Robert Graves que “Adán y Lilith nunca encontraron la paz juntos,

¹ Ver: Elsa Cross, “El paradigma de *Metis* o cómo la inteligencia femenina fue devorada por el hombre”, en Rossana Cassigoli (Coord.) *Pensar lo femenino. Un itinerario filosófico hacia la alteridad*. México, UNAM, Barcelona, Anthropos, 2008, págs. 29-39.

pues cuando él quería acostarse con ella, Lilith se negaba, considerando que la postura recostada que él exigía era ofensiva para ella. ¿Por qué he de recostarme debajo de ti? – preguntaba- Yo también fui hecha de polvo y, por consiguiente, soy tu igual”.² Lilith se rebeló y abandonó a Adán.

Estos dos mitos ilustran simbólicamente de una manera muy clara un patrón que se repetirá con frecuencia a lo largo de la historia de la cultura patriarcal, que anula o denigra los poderes, los deseos y la sabiduría femeninos. Este panorama mítico es paralelo a la imposición del “dominio masculino, que a lo largo de los siglos ha anulado –como Zeus que devora a su primera esposa, Metis- o soslayado todo asomo de poder y talento femeninos, así como de autoafirmación y creatividad artística.”³ Será hasta el siglo XX cuando las mujeres empezarán a reivindicar su derecho a marchar al lado de los hombres en todos los ámbitos de la vida, incluyendo el del erotismo y su escritura.⁴

La presente investigación tiene como propósito estudiar las modalidades específicas que aparecen en la literatura de Inés Arredondo y de Luisa Valenzuela en el tratamiento del erotismo. Me propongo indagar cuáles son las estrategias narrativas que permiten a las dos autoras incursionar en el erotismo literario; ámbito que hace pocas décadas era territorio árido en la narrativa (en el ámbito de la poesía la situación ha sido distinta, pensemos en Pedro Salinas, Octavio Paz, Pablo Neruda, Cintio Vitier, Alfonsina Storni) de nuestra lengua.

Me he propuesto buscar cuáles son los recursos escriturales que permiten a Arredondo y a Valenzuela transponer lingüísticamente el deseo femenino y el amor de los cuerpos. Mi idea es que los textos que analizaré nacen del ejercicio de una libertad que empiezan a

² Robert Graves y Raphael Patai, *Los mitos hebreos*. Madrid, Alianza, 2003.

³ Rossana Cassigoli, “La interpretación es trabajo del espíritu”, en *Pensar lo femenino. Un itinerario filosófico hacia la alteridad*, ed. cit., pág. 9.

⁴ Por supuesto que a lo largo de la historia hubo voces femeninas que lograron romper el cerco y hacer pública su palabra, como Safo, en la antigüedad clásica; la monja Hróswita del siglo X, autora de obras de teatro, Hildegarda de Bingen, del siglo XII, también monja, en Alemania. Siglos más tarde tendremos a Teresa de Ávila, en España y a la excepcional Sor Juana. El citado ensayo de Elsa Cross proporciona una visión panorámica de otras voces poéticas femeninas de las más diversas culturas y espacios, como Japón, los países bajos, la India, etc.

construir los escritores y las escritoras latinoamericanas en las últimas décadas del siglo XX. Examinaré cómo en los textos de las autoras se empieza a crear literariamente el eros femenino, se empieza a delinear una erótica del verbo.

Este trabajo está integrado por 6 capítulos. El primer capítulo, “El erotismo”, es al inicio un acercamiento general al concepto de erotismo y un deslinde de los conceptos que lo circundan. Es también un breve recorrido a través del tiempo por algunas de las obras de la antigüedad donde el erotismo se hace presente. Abordo enseguida, a partir del seminal ensayo de Cortázar –“Que sepa abrir la puerta”- la ausencia o precariedad de una erótica del verbo en la narrativa escrita en nuestra lengua. Concluye ese capítulo con la mención de la irrupción del erotismo en la obra de algunos autores y autoras de nuestra América.

El capítulo 2 es un acercamiento a la biografía literaria de las dos autoras cuya obra es el eje de este trabajo. Abordo en él las circunstancias disímiles en las que las dos escritoras han realizado su obra. Vemos allí cómo Inés Arredondo decidió elegir su infancia en Eldorado y a partir de esa decisión recreó –palabra a palabra- ese espacio de las vacaciones de su niñez y allí hizo vivir a sus personajes. Veremos que el recuerdo de infancia que Luisa Valenzuela eligió contar –en diversas entrevistas- es cuando ella era casi una niña y escuchaba las risas de su madre –la escritora Luisa Mercedes Levinson- y de Borges conversando o escribiendo un cuento a dúo. Concluye el capítulo con la convergencia de las dos narradoras en la inclusión del erotismo femenino en sus textos.

El capítulo 3 lo dedico a estudiar una de las modalidades que se presenta en los cuentos de Inés Arredondo en la manifestación del eros femenino: el deseo incestuoso. Leemos allí cómo Arredondo es la primera autora en lengua española en abordar el deseo de la madre por el hijo, en “Estío” y en “Los inocentes”; conocemos por vez primera la perspectiva de Yocasta. Al analizar “La sunamita”, conocemos ahora la perspectiva de la joven que es obligada a “calentar el lecho” de un anciano moribundo; lo que no se abordó en el texto bíblico, se lee en este cuento. Elegí “Río subterráneo” para indagar cuáles son las estrategias narrativas y las redes intertextuales que Arredondo construye para aludir al deseo incestuoso entre hermanos.

En el cuarto capítulo toca el turno a una de las perspectivas desde las que se escribe el eros femenino en la narrativa de Luisa Valenzuela. La totalidad del capítulo está dedicada a abordar el erotismo lúdico en la obra de la autora argentina. Un breve recorrido por los estudios sobre la importante significación del juego, el humor y la risa en la cultura occidental, nos sirve de pórtico para analizar el elemento lúdico en cuentos, mini ficciones y novelas escritos a lo largo de décadas.

En los capítulos 5 y 6 analizo dos modalidades del erotismo que comparten las dos autoras: el cruce entre sexualidad y poder y entre Eros y Tanatos. En el quinto veo primero de manera panorámica cómo ha sido abordada por la crítica la sexualidad como ejercicio del poder. Enseguida veremos que este cruce ha estado presente en la narrativa latinoamericana desde textos inaugurales como *El matadero*. Ya entrando en nuestro corpus seleccionado, abordo tres cuentos de Inés Arredondo en donde el ejercicio del poder se amalgama con la perversión sexual: “La sunamita”, “Las mariposas nocturnas” y “Sombra entre sombras”. De Luisa Valenzuela analizo “Cambio de armas”, “Simetrías” y *Cola de lagartija*; estos textos de Valenzuela mantienen una intensa relación intertextual con otros cuentos, sobre todo del volumen que toma el nombre de *Cambio de armas*, tocaré de manera colateral algunos de ellos.

En el sexto y último capítulo analizo textos de las dos autoras en donde se expresa con diversos matices en cada uno de ellos; pero siempre con intensidad, la relación entre sexualidad y muerte. La conjunción entre Eros y Tanatos ha sido estudiada por Freud y, posteriormente, por Bataille, es insoslayable hacer un recorrido panorámico por lo estudiado por estos autores, siguiendo con lo escrito por Octavio Paz. De Inés Arredondo me enfoco sobre todo en “Mariana”, “En Londres” y “Los espejos”. De Luisa Valenzuela veo dos novelas: *El gato eficaz* y *Novela negra con argentinos* y dos cuentos: “Alirka, la de los caballos” y “La palabra asesino”.

Cuando escriben relatos que se inscriben en la llamada narrativa erótica, Inés Arredondo y Luisa Valenzuela no lo hacen sobre un vacío, sino sobre un terreno que implicó una ruptura literaria en sus inicios, y que sólo en dos décadas (con la escritura de varios

autores entre los que se encuentran ellas mismas) constituyó lo que puede leerse como un nuevo canon. También contribuyen al trabajo que varias escritoras latinoamericanas han venido modelando y en su escritura realizan transgresiones y reformulaciones al propio canon. Me propongo también analizar cómo los textos narrativos de Arredondo y Valenzuela establecen un diálogo con la producción literaria conocida como narrativa erótica.

Me he propuesto encontrar las estrategias narrativas empleadas por las dos autoras en sus textos para escribir el deseo de la mujer; y cómo con ello empezaron a delinear el imaginario erótico femenino y a crear una nueva subjetividad, rompiendo con la proyección literaria de la mujer desde la perspectiva patriarcal y mostrando un saber femenino en relación con el cuerpo y el erotismo, expresando literariamente la gran transformación que representa para la mujer el pasar de ser sólo objeto del deseo masculino a sujeto deseante y gozoso.

El erotismo

Eros, que lo cohesionan todo en el mundo.

SIGMUND FREUD

El erotismo es la actividad sexual de un ser conciente.

GEORGES BATAILLE

1. Concepto y deslinde

Para escribir del erotismo primero es necesario tratar de diferenciarlo de una serie de palabras que lo circundan. Sexualidad, amor, pornografía, por citar sólo tres. La palabra sexualidad nos remite a lo físico, a lo anatómico y fisiológico del sexo. El erotismo, en cambio, nos sugiere la transfiguración de la sexualidad en rito, en ceremonia, en arte. En su fascinante acercamiento al tema de eros y literatura -*La llama doble. Amor y erotismo*-, Octavio Paz afirma: “el erotismo es una metáfora de la sexualidad animal (...) dice o, más bien, *es*, algo diferente a la mera sexualidad”.⁵ En su origen el erotismo se crea a partir del sexo, de la naturaleza; a partir de ello, se transforma en cultura, en elaboración humana. La sexualidad está al servicio de la

⁵ Octavio Paz. *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona, Seix Barral, 1993, pág. 10.

procreación, en el erotismo el placer es un fin en sí mismo, no está al servicio de la reproducción.⁶

Erotismo y amor son dos palabras, dos conceptos que también aparecen reiteradamente unidos. El amor, como el erotismo, es una construcción que surge de la sexualidad. El sexo sería el origen, el centro, en torno al cual amor y eros dibujan círculos concéntricos. El erotismo es ritual, imaginación, creación humana; la sexualidad es la fuente de la que brota. El erotismo es variación, invención incesante. Asociado al amor –ese bello artificio exaltado por los poetas provenzales hace ya varios siglos- no ha detenido su evolución y se ha vestido con los más diversos ropajes y colores, en consonancia con las épocas y culturas en las que se ha expresado. Amor y erotismo, como arte y literatura, son creación humana. Su ejercicio implica imaginación, sabiduría, talento. El pensamiento y los sentidos por sí solos son efímeros e inasibles; es sólo gracias a la palabra que adquieren forma y permanencia.

Erotismo y pornografía mantienen también una relación muy estrecha, en muchas ocasiones trazar las fronteras entre uno y otro concepto resulta difícil. D. H. Lawrence y Henry Miller, dos autores emblemáticos de la literatura erótica moderna, dedican sendos ensayos a tratar de dilucidar las diferencias entre el significado de estas palabras, agregando el de obscenidad. Para Lawrence la diferencia entre erotismo y los otros dos conceptos residiría en mostrar la sexualidad humana como valiosa y estimable en lugar de vergonzosa; expresa su indignación ante el hecho de “que se considere obscena toda palabra que indique una parte del cuerpo por debajo del ombligo.”⁷ La escritora argentina Luisa Valenzuela, por su parte, con su

⁶ George Bataille dice, sobre el erotismo: “Si se tratase de dar una definición precisa, ciertamente habríamos de partir de la actividad sexual reproductiva, una de cuyas formas particulares es el erotismo. La actividad reproductiva la tienen en común los animales y los hombres, pero al parecer sólo los hombres han hecho de su actividad sexual una actividad erótica...”, en *El erotismo*. Barcelona, Tusquets, 2002, pág. 15.

⁷ Ver D. H. Lawrence, *Pornografía y obscenidad*. Buenos Aires, Argonauta, 2003. Aldo Pellegrini, en el prólogo que, con el título de “Lo erótico como sagrado”, precede la edición, señala que la diferencia entre pornografía, obscenidad y erotismo estaría en la defensa del amor: “Ambos [Lawrence y Miller], al tratar con total franqueza el tema de lo sexual en sus obras, hicieron que éstas fueran censuradas y perseguidas, debiendo venderse por bajo la cuerda como si fueran realmente obscenas y pornográficas. Hablar de ambos escritores significa penetrar profundamente en el tema del amor, cuyas oscuras galerías ellos trataron de iluminar, y a través de éste en la necesidad de realizarse vitalmente que aqueja más que nunca al hombre de hoy”. Pág. 16. Aramoni al abordar la pornografía, se pregunta “si existe algo que pueda llamarse así [...] si puede delimitarse claramente” y su

humor y agudeza característicos, propone para intentar separar estos dos conceptos que con tanta displicencia se entrecruzan, recurrir a la elementalidad del diccionario, y cita: “Pornográfico, f. Obsceno/ Obsceno, m. Indecente, contrario al pudor.” Y agrega: “Pero pensémoslo un poco, metámonos dentro de la palabra: Por/no/grafía= por no escribir. Es decir por no transformar las meras palabras que describen al sexo en un material diferido, elaborado, en un conjunto de vocablos que habrá de brindar su plusvalía, el metamensaje, el subtexto, algo acompañado por un suplemento de poesía”.⁸ Podríamos decir entonces, que la diferencia entre erotismo, por un lado, y pornografía y obscenidad, por el otro, reside en el trabajo de elaboración de la sexualidad, en expresar, no en describir mecánica y directamente el sexo; en realizar un proceso de transformación-transfiguración, dice Paz- mediante el lenguaje. La pornografía, por su elementalidad, es mucho más susceptible de ser utilizada para el lucro. En *Mercado de deseos, una introducción a los géneros del sexo*, la autora, Flavia Puppo, expresa: “La pornografía *verdadera* (la que asusta a las madres y la que todos los adolescentes ansían conocer) es barata, materialmente, formalmente y también en sus contenidos.”

Vivir sus deseos, agotarlos en la vida,
es el destino de toda existencia.

HENRY MILLER

Ámbito habitado por quienes han arribado a él, el erotismo dejó de circunscribirse a una pulsión física para transmutarse en palabra, imagen, sonido, forma, color; en elemento esencial de la imaginación, obra artística surgida del universo que el deseo abre y delinea. El erotismo sobrevive al placer: incluso cuando se ha satisfecho la necesidad sexual, permanece, y - algunas veces- se despliega la necesidad estética de trazar la experiencia recurriendo a la

respuesta es que no es posible hacerlo, ver Aniceto Aramoni, *La sexualidad, una forma de la existencia humana*. México, Documentación y Estudios de la Mujer, 1992, pág. 20.

⁸Luisa Valenzuela, “Eros/porno, cara y ceca”, en *Peligrosas palabras*. Buenos Aires, Temas, 2001, págs. 64 y 65. La cita de Flavia Puppo también fue tomada de este ensayo.

escritura de textos, de imágenes, de figuras. La literatura, siempre testigo y expresión de la experiencia humana, ha registrado multitud de veces, desde la aurora de la humanidad letrada, el encuentro íntimo de los cuerpos.

El sujeto amoroso vive todo encuentro
con el ser amado como una fiesta.

ROLAND BARTHES

Aquí abordaremos el erotismo transfigurado en palabra, el deseo hecho verbo. El erotismo como escritura del deleite, del placer, del amor. Eros como escritura del cuerpo y grafismos del deseo. La palabra que nombra el amor y la pasión, inventa el erotismo y nos sumerge en los laberintos de la humanización de la sexualidad. La escritura como revelación del instante, del goce efímero o del deseo insondable. A veces, la palabra como fiesta de la imaginación y de la carne. Palabra que busca nombrar lo íntimo, abordar el secreto, escribir sobre la unión sensible de los cuerpos. Erotismo de los cuerpos y erotismo de los corazones, diría Bataille. El erotismo como exaltación de la vida hasta en la muerte. Como experiencia vinculada a la vida, no como objeto de una ciencia, sino como objeto de la pasión. Siguiendo en ello al autor de *Las lágrimas de eros*.

El erotismo se crea y recrea con la palabra. Roland Barthes lo expresa así:

El lenguaje es una piel: yo froto mi lenguaje contra el otro. Es como si tuviera palabras a guisa de dedos, o dedos en la punta de mis palabras. Mi lenguaje tiembla de deseo. La emoción proviene de un doble contacto: por una parte, toda una actividad discursiva viene a realzar discretamente, indirectamente, un significado único, que es “yo te deseo”, y lo libera, lo alimenta, lo ramifica, lo hace estallar (el lenguaje goza tocándose a sí mismo); por otra parte, envuelvo al otro en mis palabras, lo acaricio, lo mimo, converso acerca de estos mimos.⁹

⁹ Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*. México, Siglo xxi, 2004, pág. 82.

Pero el erotismo no siempre es fiesta de los sentidos, goce de los cuerpos. También puede ser deseo de lo prohibido, toparse con el tabique del tabú, devenir en sufrimiento. La pasión puede ser desasosiego, perturbación, angustia. El ser deseante que anhela lo prohibido o lo inalcanzable, puede sentir desazón y convertirse en un ser que experimenta la imposibilidad de acceder a su objeto de deseo como la mayor de las pérdidas y de las desgracias.

...la doble faz del erotismo: fascinación
ante la vida y ante la muerte. El significado
de la metáfora erótica es ambiguo. Mejor dicho:
Es plural. Dice muchas cosas, todas distintas,
pero en todas ellas aparecen dos palabras.
Placer y muerte.

OCTAVIO PAZ

Erotismo y muerte, Eros y Tanatos. Recordemos aquí las primeras palabras del célebre libro de Georges Bataille: “Podemos decir del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte.”¹⁰ Goce y angustia; deseo y sufrimiento; exaltación de la vida y evocación de la muerte. Felicidad extrema que se convierte en dolor.

La muerte es inseparable del placer, Tanatos es el otro rostro de Eros. La sexualidad es la exaltación de la vida, la defensa de la permanencia: los sexos se unen para crear otra vida y así perpetuarse. Al ser separado de su finalidad original, el erotismo crea un dominio propio regido por el placer y se aparta de la función primigenia del encuentro de dos cuerpos: la reproducción.¹¹

¹⁰Georges Bataille, *op cit*, pág. 15.

¹¹ Se ha dicho que no es casualidad que los cuentos de *El Decamerón*, exaltación del amor carnal, se relaten en el marco de la terrible peste que asoló a Florencia en 1348 y que *El amor en los tiempos del cólera* se ubique en la Cartagena asolada por el cólera. Aquí habría que agregar el hecho literario de que en la oscura noche de la última

El deseo cabe en todas partes y se manifiesta
de las maneras más insospechadas, cuando
se manifiesta, y cuando no se manifiesta
-las más de las veces- es una pulsión interna,
un latido de ansiedad incontenible.

LUISA VALENZUELA

Exaltación, desmesura, celebración, embeleso, arrebató, fascinación, embriaguez del pensamiento y los sentidos, encantamiento, desenfreno, gozo, desdicha, éxtasis, frenesí, raptó, voluptuosidad, alegría, regocijo, deleite, ritual, desasosiego, alborozo, pasión, dicha, extravío, ceremonia, iridiscencia; insondable, misterioso, secreto, exorbitante, pródigo, púdico, sublime, cautivante, arrobador, exuberante, dulce, perverso, lúdico, festivo, audaz, violento, impetuoso, abismal, transgresor, subversivo, vertiginoso, explosivo, liberador, detonador de la felicidad; múltiples son las palabras que pueden aludir a eros, como plurales y diversas son sus manifestaciones. Son las palabras las que han permitido a la humanidad construir -sobre la base de la sexualidad y la reproducción- un erotismo al que nada de lo humano le es ajeno.

dictadura en la Argentina (1976-1983), una franja importante de la narrativa aluda –en los más diversos tonos y modalidades- a la sexualidad y el erotismo.

2. El erotismo literario

Hablar contra los poderes, decir la verdad
y prometer el goce; ligar entre sí la iluminación,
la liberación y multiplicadas voluptuosidades;
erigir un discurso donde se unen el ardor del saber,
la voluntad de cambiar la ley y el esperado
jardín de las delicias.

MICHEL FOUCAULT

El erotismo se ha construido a través de siglos. Al ser sexualidad transfigurada por la imaginación se manifiesta en una infinita variedad de formas en las más diversas épocas y lugares. En las ruinas de la Antigüedad, algunas veces en los altares y otras en las paredes de los más disímiles sitios, aparecen esculturas o pinturas que representan o aluden a la sexualidad, a la fertilidad, al erotismo. La escritura del erotismo también se remonta a los tiempos primeros. El erotismo es primordial en la cultura hindú. En algunos papiros egipcios la exaltación del encuentro de los cuerpos es intensa.¹² El mundo árabe nos ha regalado *El jardín perfumado* y ese tesoro literario del que Lo Duca escribió: “La obra que da la medida del erotismo islámico donde poesía, imaginación, sexualidad, alucinación y exaltación se mezclan inextricablemente, es el Libro de *las Mil y Una Noches*. Es una hechicería y un poema, el diario de una civilización y su libro sagrado, más profundamente sagrado que los libros “revelados”.¹³ En el Antiguo Testamento encontramos historias eróticas, muchas veces

¹² En el llamado “manuscrito de Londres”, nos encontramos frente a poemas de amor, escritos en Menfis o en Tebas hacia 1500 antes de Jesucristo, que revelan la plenitud de un conocimiento erótico que es llevado más allá de la carne y de los ejercicios del sentimiento:

*¿Hay un momento más hermoso?/Estoy contigo/y tú inflamas mi corazón.
Tomarme y acariciarme/cada vez que entras a mi casa/¿no es eso el placer?
Cuando buscas tomar/mis caderas y mis senos;/no los dejes!*

Magnífico es el día en que nos pasamos apretados.Los cientos de miles y los millones no son nada en comparación [...] en Lo Duca, Historia del erotismo, Buenos Aires, Siglo veinte, 1970, pág.16.

¹³ *Ibidem*, pág. 49.

trágicas e incestuosas; algunas han inspirado y siguen inspirando textos memorables. El *Cantar de los cantares* ha sido considerado como una de las obras eróticas más hermosas que han sido escritas y sigue siendo fuente de sensualidad desde hace más de dos mil años.

Si bien el erotismo y sus representaciones artísticas se remontan a la Antigüedad y no hay pueblo ni civilización que no posea poemas, canciones, leyendas o cuentos en los que la anécdota o el argumento es el encuentro de dos personas, su atracción mutua y los trabajos y vicisitudes que deben afrontar para unirse; será hasta el siglo XX cuando el tema de la sexualidad y el erotismo se convertirán en objeto central de estudio y de análisis. Es en los albores de ese siglo cuando Sigmund Freud publica sus reflexiones que darán un giro a las ideas que hasta entonces se tenían en torno a la sexualidad y el deseo.¹⁴ Habrán de pasar décadas para el surgimiento de otros libros que serán fundamentales para la reconstrucción del pensamiento en torno al sexo y el placer. Georges Bataille, Michel Foucault, Roland Barthes, Herbert Marcuse, Maurice Blanchot, Jacques Lacan serán autores que consagrarán parte esencial de su reflexión y escritura a la indagación de la sexualidad y el erotismo, entrelazando la literatura con el estudio psicológico, con la sociología y la filosofía.

El siglo XX fue un siglo de grandes cambios en todos los ámbitos. Al finalizar la primera guerra mundial se abrió una época en la que se expresó una libertad sexual inusitada, Octavio Paz dice: “Las mujeres salieron a la calle, se cortaron el pelo, se subieron las faldas, enseñaron sus cuerpos y les sacaron la lengua a los obispos, los jueces y los profesores. La liberación erótica coincidió con la revolución artística.” Y describe cómo esta ola de sensualidad y libertad repercute en la poesía: “En Europa y América surgieron grandes poetas del amor moderno, un amor que mezclaba al cuerpo con la mente, a la rebelión de los sentidos

¹⁴ *Tres ensayos de teoría sexual* fue publicado en 1905, *Totem y tabú*, en 1913, *Más allá del principio de placer*, en 1920.

con la del pensamiento, a la libertad con la sensualidad (...) Fue la irrupción del enterrado lenguaje de la pasión.”¹⁵

Amor empieza por desasosiego,
solicitud, ardores y desvelos [...]

Mira cómo el cuerpo amante,
rendido a tanto tormento,
siendo en lo demás cadáver,
sólo en el sentir es cuerpo.

SOR JUANA INÉS

La irrupción de la pasión y el erotismo se manifiesta desde el alba del siglo XX con gran fuerza en poetas de nuestra América, entre quienes destacan Mercedes Matamoros, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Delmira Agustini y Alfonsina Storni, autoras a quienes desde lejos, en tiempo y espacio, las cobija una de las voces poéticas más altas del continente: Sor Juana. Este auge del erotismo en la poesía se manifestará sólo años después en la narrativa, sobre todo en las letras inglesas y francesas. En lengua española el camino será más lento. Recordemos que en la narrativa latinoamericana, aún con las preocupaciones de los vanguardistas por la representación del erotismo, es sólo hacia 1960, en medio de la consagración editorial de Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa –los cuatro indiscutibles del *boom*- cuando se pone de manifiesto la ausencia de una tradición narrativa que aborde, en nuestra lengua, una erótica del verbo, como señala Cortázar en *Último round*.

¹⁵ Octavio Paz, *op. cit.*, págs., 137-138.

Dificultad de acceder por derecho
propio a una erótica del verbo,
y sin verbo no hay erotismo
aunque de hecho no se diga
gran cosa mientras se/

JULIO CORTÁZAR

El creador de los cronopios plantea que la lengua española carece de una producción narrativa en el ámbito del erotismo. En “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”¹⁶, señala que ese es “territorio *lingüístico* que sólo se esboza o se parodia en lo que escribimos en América Latina”, “[i]nútil tentativa de rastrear una tradición lingüística, un verbo erótico. ¿Mamita España? (...) obispos y machos puros vuelven incomunicable todo lenguaje a nivel del amor de los cuerpos”. En el mismo tenor, escribe que en lengua francesa e inglesa, la narrativa erótica sí tiene grandes cultores:

¿Qué podemos pretender –doy meros parámetros de referencia- frente a los Bataille, Genet, Henry Miller? Haga la prueba de traducir al español las páginas finales de *Pompes funebres*, o el relato de la muerte de Granero en *Histoire de l’oeil*, ya me comentará; entre nosotros el subdesarrollo de la expresión lingüística en lo que toca a la libido vuelve casi siempre pornografía toda materia erótica extrema. (59-62).

La diferencia entre la narrativa erótica en español con respecto a la escrita en inglés y francés ha sido reiteradamente señalada por la crítica.¹⁷ Aquí cabría anotar también que en la misma

¹⁶ Julio Cortázar, *Último round*. Tomo II. México. Siglo XXI, 1969, págs. 58-85.

¹⁷ En la Antología que bajo el título de *Relatos eróticos*, reúne a 7 escritoras españolas, Carmen Estévez señala: “Durante mucho tiempo los escritores *consagrados* españoles han sido bastante reacios a escribir narrativa erótica; los franceses y anglosajones son los que cuentan en su haber con el mayor número de títulos en este género. La razón, probablemente, la encontremos no tanto en un problema de carácter como en razones de tipo político y social; el tradicional papel que España ha representado como salvaguardadora de la moral católica...”

época en la cual Henry Miller escribía sus textos que transformarían la manera de abordar la sexualidad en la literatura, Anaïs Nin iniciaba la escritura del erotismo femenino moderno. Ya en 1931, escribe en su *Diario*: “-La sensualidad es un secreto poder en mi cuerpo –dije a Eduardo-. Algún día se manifestará, sana y abierta. Espera un poco.”¹⁸ Es como si con esas líneas la autora prefigurara lo que sería su escritura –y, con posterioridad, la de otras mujeres- sobre la sexualidad y erotismo femeninos. Anaïs Nin no sólo escribe textos literarios –*Diarios, cuentos, novelas*- es también pionera en la reflexión sobre el descubrimiento del placer femenino: “Aprendo de Henry a jugar con el cuerpo de un hombre, a excitarlo, a expresar mi propio deseo.” Y líneas más adelante –enlazando el aprendizaje del placer con la imperiosa necesidad de escribirlo-, agrega: “Todo es ahora un sueño. Cuando ocurrió tenía en el cuerpo la sensación de que se avecinaba un aguacero. Mi cuerpo recuerda el calor y la fiebre de las caricias de Henry. Un cuento. He de escribirlo cien veces.”¹⁹ En un apartado que resulta de una lucidez apasionante, y como en una muñeca rusa, Nin escribe lo que escribe Henry Miller sobre la escritura de ella, leemos:

He llegado a Clichy para cenar, bebida y enfebrecida. Henry ha escrito cosas sobre cosas que había escrito yo. La última página aún está en la máquina de escribir. He leído estas extraordinarias líneas: “Fue una presunción por mi parte querer alterar su lenguaje. Si no es inglés, sí es un lenguaje y cuanto más se convive con él más vital y necesario parece. Es una violación del lenguaje que corresponde a la violación del pensamiento y del sentimiento. No era posible escribirlo en un inglés que podría emplear cualquier escritor capacitado... Ante todo es el lenguaje de la modernidad, el lenguaje de los nervios, de las represiones, de los pensamientos larvarios, de los procesos inconscientes, de las imágenes que no están totalmente divorciadas de su contenido onírico [...]

Madrid, Castalia, 1990, págs. 9-10. Aquí habría que anotar que -afortunadamente- el erotismo ha ganado espacios en la narrativa escrita en España en las últimas décadas.

¹⁸ Anaïs Nin, *Henry Miller, su mujer y yo*. Buenos Aires, Emecé, 2006, pág. 11. Sobre Nin, Erica Jong escribió: “Para las mujeres que perseguimos la libertad artística y sexual fue una pionera y su ejemplo valida nuestra búsqueda. Erica Jong, *¿Qué queremos las mujeres?* Madrid, Aguilar, 2000, pág. 152.

¹⁹ *Op. cit.*, págs. 218-219.

Cuando intento pensar en a quién le debes este estilo, me frustró no se me ocurre nadie a quien te parezcas lo más mínimo. Sólo me recuerdas a ti misma...”

Me produjo una gran alegría porque me pareció que Henry había escrito el paralelo masculino de mi obra.²⁰

Vemos aquí que tanto Miller como Nin tenían una conciencia crítica clara de lo que representaba su escritura: el abrir camino en la búsqueda de un lenguaje erótico desde la modernidad y ella además tiene plena conciencia de que su escritura erótica está marcada por el género. En otra página de su apasionante *Diario*, ella escribe: “Pienso en lo que dijiste: 'Quiero dejar una cicatriz en el mundo'”. Yo te ayudaré. Quiero dejar la cicatriz femenina.” (254) “¿Qué podía hacer yo? Escribir como una mujer sólo como una mujer. He trabajado toda la mañana y he seguido sintiéndome pletórica” (263). En ese libro esencial para acercarnos al nacimiento y esplendor de la escritura del erotismo desde la feminidad que es *Delta de Venus*, y haciendo alusión directa al coleccionista que le compraba relatos eróticos a un dólar la página, con lo cual le era posible a la autora sufragar los gastos de comida, y, parece ser, de lo más necesario para ellos: bebida, Anaïs Nin reflexiona y escribe:

En la época en que nos dedicábamos a escribir relatos eróticos a dólar la página, me di cuenta de que durante siglos habíamos tenido un solo modelo para este género literario: los textos de autores masculinos. Yo era ya consciente de que existía una diferencia entre el tratamiento dado a la experiencia sexual por los hombres y por las mujeres. Me constaba la gran disparidad existente entre lo explícito de Henry Miller y mis ambigüedades (...) experimentaba el sentimiento de que la caja de Pandora contenía los misterios de la sensualidad femenina, tan distinta de la masculina, que el lenguaje del hombre no resultaba adecuado para describirla.²¹

Retornando a nuestra América, recordemos que es sobre todo en los decenios que van de 1960 a 1980 cuando en Latinoamérica algunos escritores –como Julio Cortázar, Salvador Elizondo,

²⁰ *Op. cit.*, 297-298. Francesco Alberoni expresa: “Anaïs Nin explica en sus diarios su rebosante sexualidad femenina, integrada en su experiencia amorosa incluso cuando trata argumentos extremadamente escabrosos o incluso tabúes”, en *Sexo y Amor*. Barcelona, Gedisa, 2006, pág. 39.

²¹ Anaïs Nin, *Delta de Venus*. Madrid, Alianza, 2008, págs. 13 y 14.

Margo Glantz, Juan García Ponce, Mario Vargas Llosa, entre otros- difundieron las traducciones españolas de textos esenciales de Sade, Bataille, Miller, Klossowski y las homenajearon en su propia escritura. El erotismo empieza a dar forma a un nuevo canon. A partir de los autores consagrados (Sade, Bataille, Lawrence, etc.) y de textos claves como *Historia de O* de Pauline Réage o los *Trópicos, Sexus y Plexus* de Henry Miller²², la narrativa erótica posibilitó la puesta entre paréntesis del discurso y el sentimiento amoroso como legitimador del erotismo. Antes de la década de los sesenta del siglo XX, en la narrativa “del lado de acá”, el encuentro sexual se describe cargado de una connotación social y crítica. Graciela Gliemmo, estudiosa de la literatura erótica en nuestra lengua, señala que en las escenas centrales de la narrativa latinoamericana, el erotismo y, en especial, el acto sexual aparece asociado no al placer sino a la violencia. Escenas de la fuerza del poder ejercida por los patrones hacia las indígenas en novelas como *Huasipungo* (1934) de Jorge Icaza o el episodio de abuso en *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas, nos permiten leer más que escenas propiamente eróticas, actos de fuerza y poder. Este aspecto, que vemos desde textos inaugurales como *El matadero* (1837) de Esteban Echeverría, reaparece en textos contemporáneos como en *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes. En 1963 se publica *Rayuela* de Julio Cortázar, que “aunque no es una novela erótica porque trasciende el género, abre una zona de representación del erotismo a partir de la recuperación del placer y de la palabra, del lenguaje como constructor de un espacio antes negado y brinda homenaje, recupera secuencias, imágenes, elementos del repertorio de quienes se constituyeron en Europa como maestros del género”.²³ Y, agrega Gliemmo que “el acercamiento erótico, a veces cruzado con el sentimiento amoroso, se da necesariamente en Cortázar como recorrido, búsqueda, encuentro y desencuentro, paseo, descubrimiento, extravío y deslizamiento por el cuerpo de otro-otra.” *Rayuela* significó un punto importante en el anuncio de los tiempos y

²² Aquí cabría anotar que en el siglo XVIII, además de los textos de Sade, se escribieron otros textos narrativos con un erotismo más que sugerido, como *Las relaciones peligrosas*, de Choderlos de Laclos.

²³ Graciela Gliemmo, “El erotismo en la narrativa de las escritoras argentinas (1970-1990). Apropiación, ampliación y reformulación de un canon”, en *Poéticas Argentinas del siglo XX (Literatura y Teatro)*, Jorge Dubatti, Compilador. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1998, págs. 137-159.

cambios que vendrían. Años donde se abrió paso una nueva y más libre moral erótica; con una participación activa y pública de las mujeres.²⁴

²⁴ Paz dice de esos años: “La herencia que nos dejó 1968 fue la libertad erótica. En ese sentido el movimiento estudiantil, más que el preludio de una revolución, fue la consagración final de una lucha que comenzó al despuntar el siglo XIX y que prepararon por igual los filósofos libertinos y sus adversarios, los poetas románticos”. *Op cit.*, pág. 157.

3. El erotismo en nuestra lengua

Yo creo que las mujeres tenemos que rescatar el lenguaje erótico porque finalmente está dominado por las fantasías del hombre.

LUISA VALENZUELA

En este contexto de búsqueda de un lenguaje erótico dentro de la narrativa latinoamericana, y en un gesto que acerca más el erotismo a un planteo sociocultural surge, a partir de 1970, una zona considerable de la producción de las escritoras latinoamericanas. Cortázar menciona en “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, a quienes para él representan en ese momento los escritores que empezaban a incursionar en la búsqueda de un lenguaje del erotismo en nuestra lengua: “/rica Latina buscando desde hace años un camino: Lezama Lima, Fuentes, Vargas Llosa, dos o tres más apenas, han empezado a abrir picadas a machete limpio”.²⁵

El citado ensayo cortazariano fue publicado en 1969. Es muy interesante ver cómo desde esos años y, sobre todo, a partir de las siguientes dos décadas, a la par de la búsqueda de los autores mencionados por Cortázar y de otros más, asistimos también a la incursión de escritoras en los terrenos del erotismo. En esos años empieza a cobrar forma y fuerza la representación del erotismo en la narrativa latinoamericana, un erotismo que surge como ruptura con la novela sentimental del siglo XIX, con el costumbrismo y con la representación realista y tradicional del encuentro sexual.

En el marco del surgimiento de la narrativa erótica en nuestra América y a partir de la década de los setenta,²⁶ emerge una zona considerable de la escritura de las autoras

²⁵ Julio Cortázar, *Op. cit.*, pág. 63.

²⁶ Hay algunas autoras como María Luisa Bombal, Teresa de la Parra y Armonía Somers que inician décadas antes la escritura del eros femenino en su narrativa. Sobre Bombal leemos: “La elegante prosa poética de *La*

latinoamericanas, zona que se ampliará y enriquecerá en plurales despliegues de modalidades temáticas y discursivas en el siguiente decenio. Entre las narradoras que han incorporado entre los años 1960 y 1990 –de manera tangencial o total- el erotismo en alguna o varias de sus ficciones encontramos, entre otras a: Luisa Valenzuela, Alejandra Pizarnik, Tununa Mercado, Reina Roffé, Alicia Steimberg, Liliana Heer, Griselda Gambaro, Cecilia Absatz, argentinas; en las letras mexicanas: Inés Arredondo, Rosario Castellanos, Amparo Dávila y Margo Glantz. En Centroamérica: Gioconda Belli y Carmen Naranjo; las uruguayas Cristina Peri Rosi y Teresa Porzecanski. En Chile, Diamela Eltit. En Colombia, Fanny Buitrago. Olga Nolla, Rosario Ferré y Ana Lydia Vega, en Puerto Rico. Con su incursión en las muy diversas formas que adquiere el erotismo en la escritura femenina, en ocasiones por caminos imprevistos para ellas mismas, estas autoras han logrado develar ante los ojos de la lectora/el lector el mundo antes inexistente, no escrito, del deseo y placer de las mujeres.

El camino de búsqueda del conocimiento y la escritura del erotismo femenino tiene un significado social y político. El reconocimiento del cuerpo propio por parte de la mujer y su expresión lingüística, su puesta en escena por medio de la palabra, representa un recurso vital para la afirmación de la mujer como sujeto. Audre Lorde dice:

Para perpetuarse, la opresión debe corromper o distorsionar cualquier fuente de poder en la cultura de los oprimidos capaz de proporcionar ímpetu para el cambio. Para la mujer, esto ha significado una supresión de lo erótico como fuente importante de poder y de información en nuestras vidas. Lo erótico habita el

última niebla, la temática sexual desde el punto de vista femenino –por primera vez en las letras latinoamericanas- [...] dieron a conocer de inmediato a la escritora en el mundo de las letras”, Elisa Carolina Vian, “Cuando el amor triunfa: *House of mist* o la reescritura de *La última niebla*, de María Luisa Bombal”, en Emilia Perassi y Susana Regazzoni, *Mujeres en el umbral. De la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*. Sevilla, Renacimiento, 2006, pág. 199. Sobre Bombal y De la Parra, aparece un ensayo muy interesante, “Desplazamientos: erotismo y paisaje en *Ifigenia* de Teresa de la Parra y *La amortajada* de María Luisa Bombal”, en *América*, no. 29, Le paysage. Tome II, Centre de recherches interuniversitaire sur les champs culturels en Amérique latine, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003. Teresa de la Parra publica *Ifigenia* en 1924; Bombal, *La última niebla* en 1935 y *La amortajada* en 1938; Armonía Somers, *La mujer desnuda* en 1950.

espacio entre la sede de nuestro amor propio y el caos de nuestros sentimientos más profundos. Otorga un sentido de satisfacción interna al cual, una vez lo hemos experimentado, sabemos que podemos aspirar.²⁷

En su proceso de búsqueda y experimentación de su propio lenguaje erótico, la mujer empieza a trazar el mapa de su deseo. La sexualidad femenina había sido descrita –y proscrita- siempre desde el punto de vista del patriarca, con formas discursivas desde el poder que pretendían formular la verdad del sexo. La mujer y su cuerpo podían ser objeto de estudio, de manipulación médica o de placer, nunca sujeto con libertad y voz propia. En el delirante catálogo de perversiones que es –entre otras cosas- el libro escrito por Sade en pequeñas hojas unidas en un rollo, libro titulado *Los ciento veinte días de Sodoma*, el llamado “divino marqués” escribió sobre las mujeres, contra quienes se ejerce la mayor hostilidad²⁸ en las fantasías perversas del universo creado por el autor:

“Seres débiles y encadenados, únicamente destinados a nuestros placeres [...] Mil veces más sumisas que los esclavos, sólo debéis esperar humillación [...]”

“Pensad que no os miramos como a criaturas humanas sino únicamente como a animales a los que se alimenta por el servicio que uno espera de ellos y a los que se machaca a golpes cuando rehuyen este servicio”²⁹

Sade escribe *Los ciento veinte días de Sodoma* en 1785; antes y después de él la gran mayoría de lo escrito sobre el erotismo y el placer desde las más variadas disciplinas -antropología, filosofía, historia, medicina, derecho, psicoanálisis-, y en el universo de la creación literaria, había sido escrito por hombres; y esto implica que la visión patriarcal (con todos sus matices

²⁷ Audre Lorde, *Uses of the Erotic: The erotic as Power*. Nueva York, Out & Out Books, 1978, págs. 1-2.

²⁸ Janine Chasseguet-Smirgel dice: “Si el odio se extiende no solamente a las mujeres sino también a los hombres, no sólo a la madre, sino también al padre (los matricidas son numerosos en la obra de Sade, pero hay también parricidas), es indudable, sin embargo, que la mayor hostilidad se ejerce sobre las mujeres, siempre, nos parece, en relación con la necesidad de abolir, invirtiéndolo, el sentimiento primario de insuficiencia”. *Ética y estética de las perversiones*. México, Fontamara, 2007, pág. 206.

²⁹ Sade, *Las 120 jornadas de Sodoma*. Madrid, Akal, 1978, págs. 57-60.

y variantes) gozaba de una hegemonía casi absoluta.³⁰ Por ello es fundamental estudiar el surgimiento en el siglo XX de una nueva visión -desde diversos ámbitos- y ver cómo empieza a estructurarse un discurso femenino sobre el erotismo. Este proceso en el que algunas mujeres empiezan a reflexionar, estudiar y escribir sobre el deseo femenino, sin lugar a dudas, abre una nueva perspectiva de análisis que permanecía en la oscuridad. Empieza así a develarse un nuevo universo.³¹

En uno de sus textos, Inés Arredondo escribió: “La plenitud del deseo y del placer me han dado una realidad que no he tenido nunca, pero por eso precisamente soy dueña en este momento de toda mi historia.” Estas palabras dichas por la narradora y protagonista del cuento “Atrapada”, después del reencuentro erótico con su primer novio, tras muchos años de vivir casada y suplicando una mirada de su esposo, expresan literariamente el gran paso que representa para una mujer el ser dueña de su cuerpo, de su deseo y de su placer.

La capacidad de asumir el control sobre la sexualidad propia y el interés por explorar la imaginación y la fantasía erótica son elementos claves que evolucionan de la alusión velada en la obra de la escritora del siglo XX temprano a la expresión franca y abierta de algunas autoras que escriben a partir de la década de los 60. A medida que las escritoras examinan de forma crítica temas de importancia central tales como la apropiación-recuperación del propio cuerpo y la eliminación de viejos tabúes patriarcales que prohíben y condenan la libertad

³⁰ Una intensa excepción es la poesía de Safo, a propósito de ella, Lacarriere escribió: “¡Jamás olvidemos a Safo! Jamás olvidemos que ella fue la primera mujer que inscribió en el tiempo el efímero estremecimiento, la delicada emoción del amor”. Jacques Lacarriere, *Diccionario del amante de Grecia*. Barcelona, Paidós, 2002, pág. 472.

³¹ Podemos hablar del surgimiento de un nuevo enfoque sobre la sexualidad femenina en diversos ámbitos, en el psicoanálisis, por ejemplo: “La relatividad de las nociones de virilidad y feminidad, de actividad y de pasividad, una vez que se ha penetrado en ellas, ayuda mucho a esclarecer el determinismo de ‘las ideas recibidas’ en lo que concierne a la sexualidad femenina, pero debe también permitir, una vez denunciados y después rechazados los principales prejuicios, su estudio directo, autónomo –como reclama con razón J. Chasseguet-, y no, según lo habitual, en función de la sexualidad masculina y en relación con ella.” Christian David, “Una mitología masculina sobre la feminidad”, en J. Chasseguet-Smirgel, *La sexualidad femenina*. Barcelona, Laia, 1977, pág. 66.

sexual femenina, comienzan a percibir lo absurdo de mucho de lo establecido. Luisa Valenzuela es una de las autoras más agudas en ello, como vemos en múltiples pasajes de su obra narrativa y ensayística. Su lucidez le permite un develador ejercicio del humor y de la ironía, al ser capaz de explorar de manera jocosa el ejercicio de la sexualidad como un ejercicio lúdico, como en “Juguemos al fornicón”, donde nuestra autora recomienda: “Nunca se debe olvidar que éste es un juego de placer y no una competencia, y el espíritu deportivo debe primar sobre todas las cosas”.

Herbert Marcuse expresó en *Eros y civilización* que “los impulsos sexuales, sin perder su energía erótica, trascienden su objeto inmediato y erotizan las relaciones normalmente no eróticas y antieróticas entre los individuos y entre ellos y su medio ambiente.” Marcuse creía, tal como un poco después lo plantearía Cortázar en “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” que tanto la liberación sexual como intelectual son problemas políticos y que “una teoría de los cambios y precondiciones necesarios para realizar esa liberación tiene que ser una teoría del cambio social”.

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

LUISA VALENZUELA

En la narrativa erótica escrita por mujeres leemos –como señala Graciela Gliemmo- una renovación del canon tradicional del erotismo. En diversos relatos de autoras encontramos una nueva carga de imaginación, encontramos también la inclusión de un saber femenino en relación con lo erótico; la posibilidad de ser objeto y sujeto de los encuentros; el cuerpo masculino como depositario de muchas de las descripciones; la descentralización de las zonas erógenas y los supuestos modos del goce femenino, etc. Como dicen Margarite Fernández y Lizabeth Paravisini-Gebert: “El discurso erótico de la escritora latinoamericana abre nuevos horizontes literarios y culturales en su uso de lo sexual como vehículo para una crítica audaz del sexo y la política. Es parte de un proceso revolucionario cuyo objeto es el de

desenmascarar las categorías culturales del sexo y el género en la búsqueda de una verdadera liberación y concientización que conduzca a la restauración total de la dignidad de la mujer latinoamericana”.³²

4. El erotismo femenino

Defendemos por lo tanto el erotismo
de nuestra propia lengua y
nuestra literatura, para no seguir
siendo el espejo del deseo
de los hombres.

LUISA VALENZUELA

Resulta sumamente interesante el ver cómo las narradoras que abordan en sus textos la escritura del erotismo femenino, no bordan en el vacío. Ellas han leído a los autores canónicos del género. En las novelas eróticas que anteceden el camino de nuestras escritoras –textos considerados ya clásicos del género- el cuerpo de una mujer es el centro del relato y del placer de uno o varios hombres y, algunas veces, de otras mujeres; las mujeres personajes de estos relatos no son madres y son generalmente jóvenes (desde casi niñas hasta jóvenes adultas, casi nunca mujeres maduras y nunca son ancianas). Hay en ellas una actitud de sumisión, de aceptación del deseo del otro. Los personajes no trabajan, no hay una presencia de sucesos históricos, más bien una puesta entre paréntesis de todo lo que no sea erotismo. El desorden de los sentidos, del cuerpo, desplaza todo tipo de norma o sistema ordenado de intercambio; se

³² Margarite Fernández Olmos y Lizabeth Paravisini-Gebert (Editoras), *El placer de la palabra. Literatura erótica femenina de América Latina, Antología crítica*. México, Planeta, 1991, pág. xxiv.

privatizan las escenas que se desarrollan en espacios íntimos; largas descripciones con mínimas variantes son el núcleo de las narraciones.³³

Cuerpo femenino sí, porque el cuerpo femenino
necesita ser escrito y necesita ser inscrito,
legitimizado en una cultura que ha hecho
del cuerpo femenino una mercancía, un fetiche,
y no lo que realmente ese cuerpo es.

LUCÍA GUERRA

En la narrativa erótica escrita por mujeres en Latinoamérica durante las tres primeras décadas desde su surgimiento –de 1960 a 1990-³⁴ asistimos por primera vez en la historia, a una búsqueda por conocer, por sacar a la luz el deseo femenino, deseo expresado ahora desde la voz femenina, ya no interpretado, ni tamizado, ni deformado por la palabra patriarcal. Las autoras han empezado la ardua –y feliz- tarea de rescatar de la noche el erotismo femenino y empiezan a dibujar un nuevo canon, que pasa por la apropiación de los modelos de la novela

³³ Ver Graciela Gliemmo, “Erotismo y narración en *Los amores de Laurita*”, en Rhonda Dahl Buchanan, editora, *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. Gliemmo centra su reflexión en las narrativas eróticas argentinas, en donde se podría decir que las escritoras están más acuerpadas, para emplear una metáfora *ad hoc* a nuestro tema; creo que podemos extender su planteamiento a autoras de los mismos tiempos pero de otros espacios latinoamericanos. Cristina Bravo, por citar sólo un ejemplo, escribe: “el erotismo en la narrativa femenina puertorriqueña adquiere verdadera importancia a partir de 1970 cuando, según Ramón Luis Acevedo, „se produce un ataque frontal a los mitos patriarcales mediante una escritura deliberadamente transgresiva. Se construye, incluso, a través de los textos, una nueva imagen de escritura que se proyecta como sujeto activo, crítico y a veces demoledor que afirma su propia autonomía y transgrede el tabú sexual, social o lingüístico mediante un proceso desmitificador en el cual la ira, la violencia verbal, la ironía, el humor y la ridiculización ocupan un lugar céntrico”. Cristina Bravo, “El erotismo festivo en las cuentistas puertorriqueñas de hoy” en Antonio Cruz Casado (editor), *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*. Málaga, AnMal, 1997, pág. 295.

³⁴ Es interesante ver cómo la irrupción del erotismo en la narrativa cunde por toda nuestra América. Oralia Preble afirma: “La mujer occidental, y en este término incluyo a la centroamericana, empieza a despojarse de ese sinfín de prohibiciones en las décadas de los 1930 y 1940. Sin embargo no es sino hasta las décadas de los 1960 y 1970 que la emancipación femenina centroamericana cobra suficiente fuerza para difundirse [...] Oralia Preble-Niemi Editora, *Afrodita en el Trópico: Erotismo y construcción del sujeto femenino en obras de autoras centroamericanas*. Maryland, Scripta Humanistica, 1999, pág. iv. Como ya hemos visto, en la poesía escrita por mujeres el erotismo se expresó con anterioridad y en la narrativa tenemos a De la Parra, Bombal y Somers como las iniciadoras de la escritura del eros femenino en prosa.

erótica ya tradicional, para proceder a desviar el sentido ideológico de dicha novela. Se empieza a mostrar un saber femenino en relación con el cuerpo y sus placeres; la protagonista es ahora sujeto y no objeto de los encuentros; el cuerpo masculino es centro de intensas descripciones, enfocado desde la mirada de una mujer; se diseminan las zonas erógenas y se narran modos inéditos de goce femenino; el erotismo parece ser el camino elegido para la búsqueda de una posible identidad genérica. La ampliación es doble: se extienden los límites de un imaginario literario, muy cristalizado y cerrado, a la vez que se cuestiona un imaginario social que naturaliza las construcciones culturales. Se pone en escena el cuerpo femenino y se representa, ahora, desde la mirada de mujer. El cuerpo y sus placeres se instaura como eje de las libertades individuales, de las libertades íntimas.

La escritura del erotismo en las narradoras latinoamericanas adquiere una pluralidad de matices. Algunas veces es un erotismo lúdico, festivo, alegre; otras, un complacerse en el goce por el goce mismo; otras más, con sugestivo pudor aluden, dejan vislumbrar. No siempre se perfila el puro placer. A veces, el objeto de deseo representa lo prohibido, el tabú; entonces, el deseo se convierte en fuente de culpa y angustia. La edad y etapa de vida de la mujer deseante oscila en un abanico que va desde la casi niña que descubre con asombro y fascinación su deseo, hasta ancianas que iluminan con su placer una etapa que la erótica patriarcal no contemplaba. En otras ocasiones, en varias de las autoras del cono sur que hacen un cruce entre erotismo, política y escritura, nos recuerdan que el cuerpo no sólo gime de placer, que puede convertirse en un espacio político, de dolor.

En diversos relatos de las escritoras que han incursionado –o se han sumergido- en la narrativa erótica encontramos la transformación del canon del erotismo tradicional. Leemos en los textos de ellas la inclusión de un saber femenino en relación con lo erótico; la inclusión de personajes femeninos que son madres o están embarazadas; la descentralización de las zonas erógenas y los supuestos modos del goce femenino; el ingreso a la literatura del erotismo de un conjunto de actividades vistas por la tradición como no eróticas; la focalización del cuerpo propio desde una mirada femenina; el erotismo como búsqueda de una posible identidad genérica y el peso de lo erótico a partir de la producción simbólica de relatos.

Espacios, actos y objetos de la cotidianidad, saberes y prácticas como el cocinar, sacudir, mirar, bañarse, cabalgar, ponen en escena un goce no circunscrito a lo genital. El imaginario erótico que empiezan a escribir nuestras narradoras, brinda la posibilidad de inaugurar en la escritura el punto de vista de las mujeres en relación con sus gustos, sus modos de sentir o fantasear el placer. El gusto por los perfumes, las telas, el agua, los olores de los condimentos, los jugos y sabores de las frutas, todo se incorpora como susceptible de gozo.

A la par de la escritura del erotismo ha empezado a surgir –no sin limitantes, como veremos- la crítica que busca comprender las modalidades literarias que asume y crea; así como su inscripción en la esfera de la sociedad. En el prólogo al volumen *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*, Luce López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva dicen: “No esperaríamos suscitar controversias si afirmáramos que la provincia general de la sexualidad y el erotismo constituye hasta el presente la gran provincia, si es que no continente, todavía inexplorado de la expresión literaria en lengua española”.³⁵ Si la escritura del erotismo es emprendida por escritoras, el terreno crítico se acota aún más. En 1987, en un simposio sobre literatura argentina, realizado en Alemania, Reina Roffé en su ponencia “Qué escribimos las mujeres en la Argentina de hoy”, a manera de un ingenioso diálogo con un caballero, Roffé desarrolla su tema central, los pensamientos del lector masculino argentino sobre la literatura de las mujeres:

“Las argentinas que escriben padecen de los mismos defectos que las escritoras de todas partes del mundo. Su literatura es detallista, carente de nivel simbólico, sentimental, fragmentada, está sujeta porque la mujer parece que necesita contar, pero sobre todo contarse, ...abusa de repeticiones, interrogantes, despliega un narcisismo enfermizo, describe su mundo interior y se olvida del exterior... Aburren, los libros de las escritoras me dejan perplejo.”

³⁵ Luce López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva, ed. *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*. Nueva Revista de Filología Hispánica. México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México 1995, pág. 9.

En la antología *El placer de la palabra. Literatura erótica femenina en América Latina*, las compiladoras expresan: “Desafortunadamente, los escasos estudios críticos que tratan la expresión de la sexualidad y el erotismo en la literatura latinoamericana concentran su análisis en la obra literaria masculina; la imaginación sexual de la escritora latinoamericana apenas ha recibido atención crítica.” Esbozan también una de las probables causas de lo exiguo del análisis crítico en torno a la escritura de los placeres del cuerpo femenino: “La expresión literaria de la sexualidad y el erotismo desde la perspectiva femenina, y el reto que el lenguaje erótico presenta a lo que se considera la forma de expresión ‘apropiada’ para la mujer en sociedades donde el machismo es aún la norma, no han recibido la atención que ameritan”.³⁶

Pero no todo es desolación. Los textos citados y algunos más que citaré a lo largo de esta tesis, dan fe de cómo en las últimas tres décadas se ha expresado un interés genuino de la crítica por abordar el estudio de la narrativa erótica, incluyendo en algunos casos la escrita por mujeres. El propósito de emprender esta investigación sobre el erotismo femenino –y muy particularmente las modalidades que adquiere en la obra narrativa de Inés Arredondo y Luisa Valenzuela- surgió en mí por la inquietud de indagar el significado del hecho de que las escritoras empiecen a abordar este tópico. Me interesa mucho comprender el largo y sinuoso camino recorrido por la mujeres para avanzar desde que en 1785 el marqués de Sade escribió (y describió) a las mujeres como seres débiles y encadenados, únicamente destinados a los placeres de los hombres; hasta el siglo XX en el que surge la escritura del goce femenino. Recordemos que quien abrió la caja de Pandora de la importancia central de la libido, Sigmund Freud, envejeció sin comprender el erotismo femenino y al final de su conferencia “La feminidad”, uno de sus últimos trabajos, planteó: “Si queréis saber más sobre la feminidad interrogad a vuestra propia experiencia, dirigíos a los poetas o bien esperad a que la ciencia

³⁶ Podríamos multiplicar las citas sobre la necesidad de trabajar en la crítica de la escritura de mujeres en Latinoamérica, para no redundar, me limitaré a agregar algo de lo dicho en el II Simposio Internacional de Literatura. Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica, siglo XX; Juana Alcira Aranciba, expresó: “Se puede afirmar que la producción artística de las mujeres ha comenzado a entrar en el mercado de consumo literario por ser cada vez mayor el número de obras destacadas ‘por su factura poética’. No obstante, hay cierto vacío en la historia de la crítica y en la historia de las letras de Latinoamérica que es perentorio llenar”. Costa Rica, Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1985, pág. 16.

esté en condiciones de darnos enseñanzas más profundas y más coordinadas.” Y recordemos que en 1949, Simone de Beauvoir expresó: “Las mujeres, que no se afirman como Sujeto, no han creado el mito viril en el que podrían reflejar sus proyectos; no tienen ni religión ni poesía que les pertenezcan auténticamente: sueñan a través de los sueños de los hombres”. Y aquí podríamos agregar que antes del surgimiento de la narrativa erótica escrita por mujeres, en donde las autoras despliegan un multicolor abanico de los deseos y placeres femeninos, las mujeres no sólo habíamos soñado a través de los sueños de los hombres; también habíamos deseado a través del deseo de los hombres. Creo que las mujeres han empezado a responder a la pregunta de Freud, quien nunca se planteó la posibilidad –que parece tan elemental- de que fueran las mujeres (incluyendo a *las* poetas, *las* científicas, *las* psicoanalistas y *las* escritoras) quienes articularan su propia respuesta. Luisa Valenzuela, en una entrevista virtual expresó que ella ha emprendido una búsqueda por tratar de limpiar el lenguaje de sumisión y sometimiento, “lenguaje que se da muchas veces entre hombre y mujer; y también entre patrón y empleado, entre gobernantes y gobernados. En todos los niveles hay una palabra que va a tratar de someter al otro.” Y habla sobre su fascinación al explorar el lenguaje de las mujeres:

Eso sí, me siento parte del mapa del lenguaje de la mujer. Hace tiempo señalaba que de un lado está el falo, ese lenguaje racional todo perfecto que es el del hombre; y del otro está la zona confusa del lenguaje de la mujer que no era comprendida, ¿qué quiere la mujer?, era la pregunta de Freud y él no logró responder; Lacan no logra responderla, entonces nosotras por medio de la escritura estamos tratando de hacerlo. Ahora lo sé, antes no lo sabía, tengo esta conciencia desde hace tres años, sin embargo, lo venimos haciendo desde que empezamos a escribir.³⁷

Al análisis de las formas y modulaciones que adquiere la expresión del erotismo femenino en la narrativa de Inés Arredondo y Luisa Valenzuela, dedicaré mi esfuerzo. Deseo indagar cuáles son las estrategias narrativas que permiten a estas dos autoras incursionar en el decir

³⁷ Entrevista a Luisa Valenzuela, realizada por Héctor González Jordán, “No quiero escribir como hombre”, *etcéter@. Política y cultura en línea*. Consultada en noviembre del 2003.

erótico de la mujer, buscar cuáles son los recursos escriturales que les permiten transponer lingüísticamente el amor de los cuerpos.

Cuando escriben relatos que se inscriben en la llamada narrativa erótica, Inés Arredondo y Luisa Valenzuela no escriben sobre un vacío, sino sobre un terreno que implicó una ruptura literaria en sus inicios, y que en sólo dos décadas (con la escritura de varios autores entre los que se encuentran ellas) empezó a constituir lo que puede leerse como un nuevo canon. También contribuyen al trabajo que varias escritoras latinoamericanas han venido realizando y en su escritura realizan transgresiones y reformulaciones al propio canon. Con la irrupción de la narrativa erótica escrita por mujeres, se descubren ante los ojos del lector(a) zonas antes silenciadas -inexistentes hasta entonces en los textos- de los sentidos y de la sensibilidad de los cuerpos, vibraciones inéditas de la piel, la imaginación y la sensibilidad. En la lectura y búsqueda de esta nueva visión erótica, sobre todo en Luisa Valenzuela e Inés Arredondo, se centrará esta investigación.

Buscaré asimismo encontrar las líneas comunicantes entre los textos de Arredondo y Valenzuela con los de otras escritoras que han contribuido también a crear una nueva subjetividad femenina, rompiendo con la proyección literaria de la mujer desde la perspectiva patriarcal y mostrando un saber femenino en relación con el cuerpo y el erotismo y pasando de ser sólo objeto del deseo masculino a sujeto deseante y gozoso. Proceso cuya clave está en la enunciación, en decir el deseo. Buscaré que discorra en estas páginas el vivir nuestra literatura como una celebración crítica, no exenta de goce.³⁸

³⁸ Celebración crítica plural, evitando el riesgo que María Rosa Lojo señala: “Estoy bastante cansada de los mitos y los estereotipos que hubo y hay en danza sobre las mujeres. Primero reinaba el mito de la mujer sentimental, la que sólo podía expresar sentimientos, hablar de sus ilusiones y sus pasiones. Ahora tengo miedo que se esté deslizándose ese mito hacia el cuerpo. Por un lado me parece muy valiosa toda la investigación que se ha hecho sobre lo corporal, sobre la relación con el cuerpo que es esencial, sin duda. Pero temo que encasillen otra vez a las mujeres en una categoría que sería, por ejemplo, la literatura erótica”. En Erna Pfeiffer, *Exiliadas, emigrantes, viajeras: encuentros con diez escritoras latinoamericanas*. Iberoamericana, 1995, pág. 126. Me parece pertinente tener presente esta consideración; y recordar siempre que aún cuando esta investigación la centraré en el tratamiento escritural del erotismo, las autoras que analizaré no se limitan de ninguna manera a la narrativa erótica; abordan los más diversos temas: la violencia, la dictadura, lo sagrado, el mito.

Deseo poner en juego para el análisis de los relatos de las dos autoras, las más diversas herramientas del análisis textual e intertextual que me permitan descifrar algunos de los hilos de ese tejido de elementos significativos que conforman la red escritural de cada una de las narraciones. Propongo una lectura –viaje continuo de ida y vuelta entre textos y contextos- que permita contribuir al dibujo del erotismo literario en la obra de Inés Arredondo y Luisa Valenzuela. Buscaré siempre acceder –en la medida de mis competencias de lectura- a la pluralidad de sentidos de cada cuento y novela, dicho en palabras de Barthes: “acceder a la magia del significante, al placer del texto”. Como recomienda Nelly Martínez, siguiendo al autor de *S/Z*: “Buscaré celebrar el texto como una galaxia de significantes”.

Dos autoras distantes y distintas confluyen en la escritura del deseo

Concluida la euforia de los años sesenta y setenta que permitió la circulación continental de la literatura hispanoamericana, hoy no es difícil observar la compartimentación, casi podría decirse el confinamiento, en que viven nuestras literaturas nacionales. Pensar desde México algunos aspectos de la narrativa rioplatense del siglo xx y proponer enfoques comparativos entre la ficción que se escribe en México y en el Río de la Plata constituyen no sólo dos formas de salir de este confinamiento sino también un saludable intercambio, una posibilidad de compartir experiencias de lectura.

ROSE CORRAL

1. Inés Arredondo y Luisa Valenzuela

Las palabras de Rose Corral que preceden y presiden este capítulo, fueron escritas como parte del prólogo al libro fruto del coloquio sobre literatura rioplatense y mexicana, convocado por El Colegio de México en 1999 y que reunió a escritores e investigadores de Argentina, Uruguay y México, con el propósito de intentar enfoques comparativos entre ambas narrativas y de abrir una posibilidad de diálogo entre dos zonas o áreas culturales, México y el Río de la Plata, que en el pasado tuvieron múltiples contactos y grandes afinidades. El título elegido para el libro: *Norte y Sur: la narrativa rioplatense desde México* -escribe Corral- es un homenaje a Alfonso Reyes y a su empeño y entusiasmo por crear puentes entre estos extremos de Hispanoamérica que son México y los países del lejano sur y quien al reunir en un libro las crónicas, viñetas y artículos que fue escribiendo sobre sus literaturas, lo intituló precisamente *Norte y Sur*.

En uno de los ensayos del primer libro mencionado, la prestigiada investigadora argentina Ana María Barrenechea recuerda también el empeño de Alfonso Reyes por afianzar los vínculos “del extremo norte hispanoamericano con el extremo sur”.³⁹

En 1928, en el extremo norte del extremo norte hispanoamericano, nació Inés Arredondo. Diez años después, en el lejano sur, nació Luisa Valenzuela. Ambas escritoras abordan en su narrativa el deseo femenino. Para tratar de comprender las modalidades discursivas y el significado que en cada una de estas autoras adquiere el erotismo femenino, analizaré primero las condiciones del medio social y cultural en el que ellas viven y escriben su obra.

2. Inés Arredondo: una escritura en lucha

Me cuesta mucho escribir, no tengo ninguna facilidad para ello, gracias a Dios. Pasé mucho tiempo tratando de ser estricta con mis cuentos, con cada palabra de ellos (no hablo del estilo, sino de la verdad de cada una de las palabras).

INÉS ARREDONDO

Breve e intensa es la obra escrita por Inés Arredondo. Tres libros de cuentos que destacan en la tradición cuentística del siglo XX mexicano: *La señal*, *Río subterráneo* y *Los espejos* forman el conjunto de su obra narrativa. Escribió también un ensayo titulado “Acercamiento a Jorge Cuesta” y uno más: “Apuntes para una biografía”, sobre el poeta sinaloense Gilberto Owen.⁴⁰ En estas líneas veremos que la escritura nunca fue una tarea fácil

³⁹ Ana María Barrenechea, “Alfonso Reyes: Embajador de la cultura de México”. Rose Corral (editora), *Norte y sur: la narrativa rioplatense desde México*. México, El Colegio de México, 2000, págs. 27-36.

⁴⁰ Rose Corral, en su lúcido ensayo: “Inés Arredondo: la dialéctica de lo sagrado”, escribió: “Obra escueta en efecto, pero densa, escrita, como lo ha dicho en repetidas ocasiones la autora, no ‘por oficio’ sino ‘por

para ella; más bien, enfrentó siempre condiciones adversas para escribir, publicar y ser leída. Aún así, en su obra narrativa, la autora da voz a personajes femeninos que expresan su deseo desde una perspectiva nueva, inédita en nuestra lengua; y crea universos cuentísticos contruidos con sumo cuidado, palabra a palabra, eligiendo amorosamente cada una de ellas. Veamos primero algunas de las líneas esenciales de la vida de quien al escribir sus relatos creó atmósferas y vidas imposibles de olvidar.

Inés Amelia Camelo Arredondo fue la primera de los nueve hijos del matrimonio formado por Inés Arredondo Ceballos y Mario Camelo Vega. Nació el 20 de marzo de 1928 en Culiacán y murió el 2 de noviembre de 1989, en la ciudad de México. En la época del nacimiento e infancia de Inés Amelia, Sinaloa era un estado agrícola. Ya la revolución había concluido y se vivía cierta estabilidad política. Leamos cómo describe Inés el estado donde nació y pasó su infancia y adolescencia:

El estado de Sinaloa, del cual Culiacán es capital, es una de las zonas agrícolas más ricas de México, y en él la industrialización de la agricultura ha alcanzado gran desarrollo. Pero es a base de obras hidráulicas y esfuerzo como se ha llegado a la prosperidad; las partes regadas, fértiles, dan una idea de una naturaleza dulce, semejante a la que tenemos en las riberas de los ríos: once hermosos ríos que bajan de las montañas cercanas. Pero esa dulzura (natural y creada al mismo tiempo) contrasta con el campo primitivo e inhóspito que sigue siendo el predominante: la tierra agrietada, enjuta, cubierta de chaparrales, avara y polvorienta. Da un paisaje escueto, erizado de espinas, monótono, que es precisamente aquél donde los ojos aprenden a ver mucho mejor la exuberancia, que es la embriaguez tropical de los colores.⁴¹

Claudia Albarrán infiere de las entrevistas que realizó a las hermanas, amigas de infancia e hijas de Inés Arredondo que los primeros años de la vida de quien escribiría cuentos donde el erotismo, la locura y la pasión exploran sus límites y estremecen a los lectores, oscilaron entre el exceso de exigencias y demandas y el miedo de no estar a la altura; entre el amor de sus

necesidad', „aunque esto implique que escriba poco'. Ver Inés Arredondo, *Obras completas*. México, Siglo xxi-Difocur, Serie Los Once Ríos, 1988, pág. ix. Esta será la edición de donde tomaré todas las citas. Al final de esta tesis incluiré la bibliografía de y sobre la autora.

⁴¹ Inés Arredondo, “Autobiografía” (dos textos inéditos), Sábado, 17 de agosto, 1985, pág. 9.

abuelos en Eldorado y el sentimiento de abandono en Culiacán, en una casa que fue poblándose de hermanos, nanas y de los amigos de los hermanos, de todas las edades.

Los primeros años de Inés transcurrieron alternando su vida entre Culiacán -la ciudad de la escuela de monjas y los deberes- y Eldorado, el sitio de las vacaciones y del amor de los abuelos, de papá Pancho y mamá Nina. Eldorado representaba las vacaciones, la libertad. Inés vivía en sus veranos Eldorado como un paraíso, un mundo natural, sin reglas, con el cariño de sus abuelos, un mundo en el que le estaba permitido ser niña realmente, pasear, jugar, cortar frutas, leer, montar a caballo. Al terminar la secundaria, que era la escolaridad máxima a la que aspiraban las jóvenes y los padres en el Culiacán de esa época, Inés decidió no acatar esa tradición; decidió ir a Guadalajara a estudiar el bachillerato, su padre se opuso y se negó a sufragar los gastos; fue entonces el abuelo materno quien la apoyó. Al concluir la preparatoria, los padres la reciben y se sorprenden cuando ella expresa su deseo de ir a estudiar a la Universidad Nacional, el desconcierto y la oposición es mayor cuando saben que estudiará Filosofía. De nuevo, fue necesario el apoyo moral y económico del abuelo para que la joven pudiera ingresar a la Universidad. En la entrevista con Beth Miller, publicada en 1975, Arredondo da cuenta de la magnitud de la transgresión que significó su deseo de estudiar:

En la región de la que te hablo, que una mujer estudiara era una cosa rarísima. Por ejemplo: no me dejaron ir a la Universidad [en Culiacán] a estudiar preparatoria porque iba a estar entre muchachos. Porque allá hay universidad. Me mandaron a Guadalajara a un colegio de señoritas. Prefirieron desprenderse de mí. Regresé con mi preparatoria y con eso toda la gente creyó que yo estaría satisfecha [...] Cuando yo quise venir a México, mi padre, que es médico y culto verdaderamente, se opuso de manera terminante. Fue mi abuelo, el padre de mi madre, el campesino, el que dijo: “Sí va a estudiar. Yo le voy a sostener la carrera. Yo me hago responsable de ella.” Según mi padre, yo me iba a hacer una pérdida, iba a tener hijos ilegítimos [...] Creo que en mi pueblo fuimos las primeras en salir, una amiga y yo, a estudiar a la capital. De esa manera abrimos brecha.⁴²

⁴² En Beth Miller , “¿Las escritoras son seres celestes?” (entrevista a Inés Arredondo), *Los Universitarios*, diciembre, 1975, pág. 20.

En la misma entrevista, agrega un dato que tendrá un gran significado en la vida y en la elección de un pasado y un nombre que nuestra autora expresará en su célebre *Autobiografía*: “Mi mamá era partidaria absoluta de que yo me viniera [a la ciudad de México] a estudiar. Ella hubiera querido poder haberlo hecho. Mi madre leía todo lo que caía en sus manos”. Recordemos que el nombre de la autora era Inés Amelia Camelo Arredondo y que ella decidió llamarse Inés Arredondo, eliminando el apellido del padre y el nombre de la abuela paterna – Amelia-, conservando el nombre materno.

En 1947, Inés, con 19 años, llega a la ciudad de México y se hospeda - condicionada por sus padres- junto con su amiga Vita, en una pensión para señoritas, que estaba a cargo de una compañía francesa de religiosas. En esos años, el edificio de Mascarones era un animado centro de reunión de intelectuales, filósofos y escritores. A sus aulas –y a su café- asistían estudiantes de todos los rincones del país; entre los profesores estaban Julio Torri, Carlos Pellicer, Julio Jiménez Rueda, Francisco Monterde, Antonio Castro Leal, José Gaos, Samuel Ramos, por sólo mencionar algunos. Era también notable la presencia de exilados españoles, algunos de ellos intelectuales de prestigio, que aportaron una perspectiva nueva, propiciando la lectura de autores europeos que la tendencia nacionalista no aceptaba. Para Inés Arredondo y muchos de los jóvenes de su generación, ello representó una visión universalista del mundo; en la entrevista con Beth Miller, recuerda la influencia que tuvo el exilio español durante su estancia en Mascarones, influencia que le permitió oponerse al nacionalismo limitante: “cuando llegué yo aquí me encontré con un chovinismo tremendo. Los mexicanos éramos mexicanos. Estaba de moda la contrapartida a los Contemporáneos. A partir de Samuel Ramos empezamos con que los mexicanos éramos idiotas, melancólicos, hipócritas”. En la misma entrevista, recuerda su decepción ante esa corriente nacionalista y su oposición a ella:

Fue después de los contemporáneos, como una reacción en contra suya, que eran universalistas. Cuando llegué, ya lo dije en mi autobiografía, creía que Teotihuacán era igualmente mía que Chartres. Yo tenía derecho a toda la cultura del mundo. Y aquí decían que no, que solamente lo nuestro. Fue un choque muy fuerte y muy desagradable. Me sentí muy limitada y muy a disgusto. Estudié un año de filosofía y luego me cambié a literatura. Entonces los filósofos jóvenes eran Ricardo Guerra, Jorge Portilla, que escribió nada menos que *La fenomenología del relajo*. Todo era dentro de la facultad. Uno aprendía más en el café que en las clases [...] Todo era México, México, México, y a mí me disgustaba mucho. Existía

el grupo de refugiados españoles que estaban al tanto de lo que pasaba en Francia. En conversaciones con ellos me enteraba de lo que estaba pasando, de Sartre, de Camus. Tenían una cultura francesa casi todos. Habían estudiado la primaria en Francia. Eso me salvó un poco. A mí me chocó el nacionalismo. Fue una desilusión muy grande porque yo esperaba de la facultad otra cosa.⁴³

Por la relevancia que tiene para comprender el ambiente cultural al cual Inés arribó después de vivir toda su infancia y adolescencia en provincia, citaré las palabras de la autora en su conversación con Ambra Polidori en 1978, después de hablar del nacionalismo dominante en las aulas, recuerda la importancia de los exiliados españoles para hacer que nuevos aires circularan por la facultad: “Pero en ese bendito tiempo de Mascarones uno no aprendía sólo las lecciones (acartonadas la mayoría) de los salones de clase; lo nuevo, lo importante se hablaba, se discutía en el café. En aquel café a muchos, como a mí, nos tocó descubrir el existencialismo, la Generación del 27, a Rulfo y Arreola, el surrealismo, y muchas cosas más, junto con los refugiados.” Lamenta que en la facultad no se hacía mención de los Contemporáneos ni de los autores europeos que representaban la vanguardia en lo literario y en la discusión de las ideas: “el malinchismo verdadero los escondía, precisamente por todo aquello que hubieran debido enseñar, ya no en la Facultad de Filosofía y Letras, sino en el país entero. Los refugiados hablaban en el café de Artaud, Malraux, de Sartre (recuerdo que estudiábamos *¿Qué es la literatura?* Por nuestra cuenta, porque en teoría literaria nos hacían machetarnos a un tal Fidelino de Figueredo y bueno [...] la diferencia no es ni para mencionarse). Los refugiados nos hicieron llenar todo ese hueco de más de medio siglo que hubiéramos tenido de atenernos al plan de estudios y a lo que nos enseñaban. ¿Freud? ¿Marx? ¿Quiénes eran?”⁴⁴

La mención de Sartre en estas y en otras entrevistas nos indica la importancia de este pensador en los años de formación y definiciones de nuestra autora. Aralia López González ha apuntado que la influencia sartreana se manifiesta en el texto autobiográfico de Arredondo, y

⁴³ *Ibidem*, pág. 20.

⁴⁴ Ambra Polidori, “Inés Arredondo: la sensualidad abre el misterio y el deslumbramiento” (entrevista a Inés Arredondo), *Sábado*, 5 de agosto, 1978, pág. 10.

en su decisión de elegir un nombre y una infancia. El auge de la “filosofía de lo mexicano”, la visión nacionalista y la crisis religiosa que sufrió, motivada por la lectura de Nietzsche y de los existencialistas franceses; aunado a su pasión por la literatura, motivaron su cambio a la carrera de Letras. Poco después de concluir la licenciatura, se casa con Tomás Segovia, en Culiacán. En agosto de 1953, nace su primera hija: Inés. Entre 1954 y 1958 tuvo tres hijos más: José -quien murió a los pocos días de nacido-, Ana y Francisco. Durante los primeros años de su matrimonio, Inés se dedicó a trabajar y, sobre todo, a cuidar a las niñas:

Su hijo Francisco todavía no había nacido (nacería en abril de 1958), pero las niñas aún no asistían a la escuela y había que alimentarlas, bañarlas, cambiarles los pañales, cuidarlas por las noches; además, estaba el empleo de la papelería o el de la tienda de ropa. Eran tiempos difíciles que no le permitían realizar ningún proyecto personal y que le exigían una enorme capacidad física. Tomás todavía no era el reconocido intelectual que llegaría a ser más tarde [...] Pero Inés no pedía más. Por el momento, sus aspiraciones intelectuales se llenaban con echarse a la sombra de él y conversar de libros, de música, de literatura, de artes plásticas.⁴⁵

A pesar de esas condiciones adversas, en esos años escribió sus primeros cuentos. Cuando en 1982 Inés Arredondo fue invitada por Fernando Curiel para participar en un ciclo de conferencias tituladas *La cocina del escritor*, ella preparó un texto en donde habla de la dolorosa situación que vivía cuando escribió su primer cuento:

Creo que puedo precisar más o menos el momento en que comencé a escribir: mi segundo hijo había muerto, pequeñito, y por más que esto entristeciera a todos, mi dolor era mío únicamente. Sólo yo sentía mis entrañas vacías, únicamente a mí me chorreaba la leche de los pechos repletos de ella. Mi estado psicológico no era normal: entre el mundo y yo había como un cristal que apenas me permitía hacer las cosas más rutinarias y atender, como de muy lejos, a mi pequeña hija Inés. Era algo más grave que el dolor y el estupor del primer momento. Yo estaba francamente mal. Para abstraerme, que no para distraerme, me puse a traducir, con mucha dificultad, creo que un cuento de Flaubert, y de pronto me encontré a mí misma escribiendo otra cosa que no tenía que ver con la traducción. Antes de que me diera cuenta de ello, habían pasado, posiblemente, horas. Se trataba de una historia de adolescentes que no sabía cómo terminaría, creí en el primer momento, pero inmediatamente después, me di cuenta de que

⁴⁵ Claudia Albarrán, *Luna menguante*. México, Casa Juan Pablos, 2000, págs. 117 y 118.

estaba escrito para el final. No puedo recordar el tiempo que me llevó terminar de hacerlo, sólo sé que un día lo terminé y se lo di a leer a Tomás Segovia, que era entonces mi esposo. A él le gustó y lo llevó a la mesa de redacción de la universidad.⁴⁶

En el mismo texto, con su modestia y sinceridad tan poco habitual entre los escritores mexicanos, Inés Arredondo agrega: “No por eso me sentí cuentista, ni mucho menos. Aquello había sido un don, como ya dije, para salir de una situación insostenible. Pero seguí escribiendo cuentos que destruía sin piedad porque eran malos, decididamente malos, y yo no necesitaba que nadie me lo dijera.” En varias ocasiones más, negó que la publicación de su primer cuento y los comentarios favorables que recibió de sus amigos de generación la hicieran sentirse cuentista, parece ser que “El membrillo” –cuento en el cual se exploran ya emociones que recorrerán su narrativa: el despertar del erotismo femenino y el triángulo amoroso-, trajo consigo su gusto por la escritura y le despertó el interés por retomar el proyecto intelectual que el matrimonio y la maternidad habían cortado. En la entrevista con Erna Pfeifer comentó que Tomás Segovia sentía “una especie de celos por eso, pero eran unos celos extraños, porque a mí me hacía unas escenas de celos, pero era él el que llevaba mis cuentos a las revistas para que se publicaran.”⁴⁷ Siempre mantuvo una dura autocrítica para sus textos y escribir nunca fue una actividad fácil para ella. La escritura representó una lucha para Inés Arredondo, una lucha vital por buscar expresar las pulsiones y deseos más íntimos y profundos. Nunca dispuso de mucho tiempo para hacerlo, como leemos en sus textos, empezó a escribir cuentos por una profunda necesidad, pero ya teniendo una hija que atender –y pronto dos niños más- y un sinfín de obligaciones. Siempre escribió sus textos con sumo cuidado, pasaba mucho tiempo eligiendo cada una de las palabras que los forman, como ella confesó, buscando “la verdad de cada una de las palabras” para obligarlas a expresar lo que ella quería expresar. Poco tiempo después de la publicación de su primer libro de cuentos escribió con su habitual franqueza:

⁴⁶ Inés Arredondo, “La cocina del escritor”, *Sábado*, 29 de marzo, 1997, pág.1. El texto escrito en 1982 permaneció inédito hasta 1997, cuando Fernando Curiel entregó las doce cuartillas que lo forman a la biógrafa de nuestra autora, Claudia Albarrán, quien las transcribió para su publicación.

⁴⁷ Erna Pfeifer, “Huellas y señales”, *La Jornada Semanal*, 1 de abril, 1990, págs.15-16.

Me cuesta mucho escribir, no tengo ninguna facilidad para ello, gracias a Dios. Pasé mucho tiempo tratando de ser estricta con mis cuentos, con cada palabra de ellos (no hablo del estilo, sino de la verdad de cada una de las palabras), pero sin decidirme a aceptar que eso quería ser, un escritor. Hace apenas un año y medio que comencé a “dar la cara” como tal, a raíz de mi divorcio. Acabo de publicar un libro de catorce cuentos, *La señal*, y con él me he comprometido, creo, definitivamente con la literatura.⁴⁸

Como vemos, entre la escritura de su primer cuento y la publicación de *La señal* –en 1965– transcurrieron diez años. Diez años en los que fue escribiendo y publicando uno a uno en revistas los catorce cuentos que forman ese primer libro. Colaboraba regularmente en la *Revista Mexicana de Literatura* desde 1959, cuando Tomás Segovia asumió la Dirección. Su participación entre 1959 y 1965 fue intensa: en la *Revista* publica cinco de los cuentos que después forman parte de *La señal*, así como reseñas teatrales y notas críticas⁴⁹; además, corregía los textos, armaba los números, asistía a las reuniones para discutir los artículos que se publicarían; sin embargo, su nombre no aparece en la lista de los miembros del consejo de redacción; en la entrevista con Sergio González Levet, ella expresó: “es curioso, yo siempre estuve metida en la revista, pero como sombra: las reuniones eran en casa de Tomás y mía, y yo sí votaba y todo, pero mi nombre no aparecía en la revista; mesas de redacción iban y mesas de redacción venían y a mí me tocaba corregir planas, corregir galeras, seleccionar material y todo eso.”⁵⁰

De 1961 a 1962 fue becaria del Centro Mexicano de Escritores, al concluir, viaja con Tomás a Nueva York y a Europa, gracias a otra beca que la Fairfield Foundation les otorgó.⁵¹

⁴⁸ Aunque ese texto lo escribió poco tiempo después de la publicación de su primer libro de cuentos, fue publicado en *Sábado*, 17 de agosto, 1985, pág. 9.

⁴⁹ Cuentos: “La señal” (núm. 1, enero-marzo, 1959), “La casa de los espejos” (núm. 12-15, junio-septiembre, 1960), “La sunamita” (núm. 9-12, septiembre-diciembre, 1961), “Canción de cuna” (núm. 9-10, septiembre-octubre, 1964), “Mariana” (núm. 5-6, mayo-junio, 1965); la reseña teatral: “Una de las tragedias de México” (núm. 9-12, septiembre-diciembre, 1961); notas críticas: “El bordo” (núm. 12-15, junio-septiembre, 1960), “Una de las tragedias de México y una tragedia mexicana” (núm. 9-12, septiembre-diciembre, 1961), “El precio de un libro” (mayo-junio, 1962), entre otras.

⁵⁰ Sergio González Levet, *Letras y opiniones*, Ediciones Punto y Aparte, Xalapa, Veracruz, 1980, pág. 46.

⁵¹ Vivieron un mes en Nueva York y viajaron a Francia e Italia. Fue el único viaje a Europa de la autora.

Al regresar de Europa, viajaron a Montevideo, donde vivieron un par de años. La estancia en la capital uruguaya fue difícil para Inés: durante meses no encontró quien le ayudara a cuidar a los niños, y el encargarse de ellos y la casa, le dejaba muy poco tiempo para leer o escribir. De esa estancia cuenta su biógrafa el encuentro con Onetti:

A la larga, quizá el único recuerdo positivo que conservó del viaje a Uruguay fue el encuentro que ella y Tomás tuvieron con el escritor Juan Carlos Onetti, quien, a propósito de México, les comentó que acababa de leer en alguna revista el cuento de una escritora mexicana por la que sentía profunda admiración: se trataba de Inés Arredondo, pero él no sabía que estaba sentada a su lado. El comentario de Onetti fue para ella sol de verano en medio de ese crudo invierno; para Tomás y su *ego*, una despiadada tormenta de nieve.⁵²

Al regreso de esa estancia montevideana, en 1964, el matrimonio acuerda divorciarse. La decisión de Arredondo de asumirse como escritora aparece después de su divorcio de Segovia, en un tiempo realmente difícil para ella, sola con tres hijos a quienes cuidar y sin apoyo económico. Al terminarse la *Revista Mexicana de Literatura* en 1965, la autora realizó diversas actividades, además de escribir y de publicar esporádicamente algunos cuentos. Participó en el ciclo de conferencias “Nuevos narradores mexicanos presentados por sí mismos”, realizado en Bellas Artes en 1966 y también aceptó grabar “La sunamita”, para la colección de discos denominada “Voz Viva de México”. Junto con Juan García Ponce emprendió la adaptación para cine de dos de sus relatos: “La sunamita” y “Mariana”. Por esos años concluyó la redacción de su tesis: “Acercamiento al pensamiento artístico de Jorge Cuesta”. Inició también una investigación sobre la obra y la vida de Gilberto Owen. En 1966, fue invitada -como escritora- a la Universidad de Filadelfia y a la de Indiana.

De manera simultánea a esas actividades literarias y académicas, tuvo que desempeñar diversos trabajos para poder mantener a sus hijos; ya que Segovia enviaba dinero de manera irregular. Impartió clases de teatro, literatura de los Siglos de Oro, formó parte del cuerpo de

⁵² Claudia Albarrán, *op. cit.*, pág. 121.

investigadores de la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, colaboró en Radio Universidad, también en el Diccionario de Escritores Mexicanos.

Catorce años después de la publicación de *La señal*, Inés Arredondo publica *Río subterráneo*, un volumen donde personajes inolvidables viven en los doce cuentos que lo integran. La autora dedica este libro a Carlos Ruiz, su segundo esposo, quien la acompañaría hasta su último día. A pesar de que el primer libro había tenido una muy buena recepción de la crítica, el lograr que *Río subterráneo* saliera a la luz no fue fácil, el manuscrito estuvo esperando en varias editoriales antes de que finalmente –después de casi cinco años de espera– la Editorial Joaquín Mortiz lo editara por primera vez en 1979. Pocos meses después, Inés Arredondo recibiría el Premio Xavier Villaurrutia, uno de los reconocimientos literarios más prestigiados otorgados en nuestro país, porque lo otorgan los propios escritores al mejor libro de los publicados durante el año.

De la misma manera que su libro anterior, Inés Arredondo fue escribiendo los cuentos que integran este segundo volumen lenta, morosamente, eligiendo una a una las palabras que tejen historias donde el amor, el desamor, la incomunicación, la deformidad, los deseos incestuosos, la perversión y la insania son vividos por personajes atrapados en una red de pasiones que los conduce a la soledad, el suicidio, la locura o la muerte. Pero en *Río subterráneo* hay un abanico más amplio de temas: sin abandonar jamás la exploración de las profundidades del inconsciente, de las pulsiones, de las perversiones sexuales, en este libro irrumpen también acontecimientos de la historia de nuestro país: la revolución, la persecución a los chinos en el noroeste, la guerrilla, la represión y el asesinato político. Estos hitos históricos se entrelazan con la vida de los personajes, no son sólo referencias o anclajes a un país y a una época.

Diez años después de *Río subterráneo*, Inés Arredondo publica su tercer y último libro. Entre la publicación de *La señal* y *Los espejos*, han transcurrido 23 años. El libro incluye ocho relatos y en varios de ellos la autora toca temas abordados en diversos cuentos, ahora explorados desde otras variantes, desde otras posibilidades de realización.

Como hemos visto, la escritura y la publicación de sus cuentos nunca fue una tarea fácil para Inés Arredondo. En cuanto a la recepción de sus libros, podríamos decir que hubo siempre un desfase entre el reconocimiento de la crítica hecha por sus compañeros de generación -que abordó su escritura de manera favorable, otorgándole un reconocimiento unánime-⁵³ y las dificultades para publicar y, por lo tanto, para llegar a gran número de lectores. Claudia Albarrán, en su apasionante libro *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*, dice al iniciar la introducción: “Más aplaudida que leída, más adulada que comprendida, en las últimas décadas Inés Arredondo ha sido motivo de distintos aunque escasos comentarios [...] su obra continúa siendo un enigma por descifrar, un laberinto cerrado en sí mismo por el que han deambulado las sombras, los rumores o el olvido, más que un deseo de los lectores y los críticos por comprenderla en profundidad.”⁵⁴ Más adelante, agrega la biógrafa: “sus cuentos se han leído poco, generalmente mal, y en la actualidad –a casi treinta y cinco años de la publicación de su primer volumen de relatos- su literatura apenas comienza a recibir la atención necesaria, la mirada profunda y pertinente de la crítica especializada que, poco a poco, mediante la publicación aquí y allá de breves notas y comentarios sobre sus cuentos, ha venido desempolvándola del olvido, permitiéndole, al fin, recuperar esa luminosidad que había quedado soterrada durante tantos años”.

En los últimos años se han publicado además de la biografía escrita por Albarrán, tres libros y varios ensayos que, desde diversos enfoques, abordan el análisis de algunos de los cuentos de Inés Arredondo. Uno de los libros aparece con el título de *Una poética de lo subterráneo. La narrativa de Inés Arredondo*. En él, Graciela Martínez-Zalce busca desentrañar la poética de la autora, “es decir, cómo, por qué y para qué escribió Inés Arredondo”⁵⁵ y para ello hace un lúcido análisis e interpretación de varios de los relatos de

⁵³ Lo escrito por García Ponce y Huberto Batis desde la aparición de *La señal* y en los años siguientes, siguen siendo fundamentales. También Fabienne Bradu, Rose Corral y Martha Robles, escribieron ensayos que -a pesar de su brevedad- iluminan el camino para la lectura y comprensión de los cuentos de nuestra autora.

⁵⁴ Claudia Albarrán, *op. cit.*, pág. 13.

⁵⁵ Graciela Martínez-Zalce, *Una poética de lo subterráneo: La narrativa de Inés Arredondo*, CONACULTA, México, 1996, pág.14.

nuestra escritora. Dentro de la Colección Río Subterráneo (bautizada así en homenaje a Inés Arredondo), se publicó en Culiacán *Diálogo de voces en la narrativa de Inés Arredondo*, libro en donde Esther Avendaño-Chen analiza bajo la óptica de Bajtin varios de los cuentos de la autora sinaloense. En noviembre de 1999, para conmemorar diez años de la muerte de Arredondo, en la Universidad Autónoma Metropolitana se realizó un homenaje y ahí surgió el deseo de publicar un libro. Este deseo se concretó en *Lo monstruoso es habitar en otro. Encuentros con Inés Arredondo*, editado y prologado por Luz Elena Zamudio, publicado en 2005, y que ilumina la lectura de algunos de los cuentos de la escritora homenajeada.⁵⁶

Inés Arredondo tuvo conciencia siempre de la escasez de lectores, cuando en 1988, justo un año antes de su muerte, recibió el Doctorado Honoris Causa de la Universidad Autónoma de Sinaloa y un Homenaje del Gobierno del Estado, incomodó a los otorgantes, preguntándoles si habían leído su obra. Es también en 1988 cuando Difocur y Siglo XXI edita sus obras completas, a partir de esta edición –y de varias reimpressiones- el desconocimiento de los lectores presente en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta comienza a desaparecer en nuestro país, es hasta estos últimos años cuando se inicia la edición –y lectura- fuera de nuestras fronteras. En 1996 se publicó un volumen de sus cuentos en inglés, se titula *Underground River and Other Stories*, traducido y prologado por Cynthia Steele y con una introducción de Elena Poniatowska.⁵⁷ Recientemente ha sido publicada, en Sevilla, una cuidadosa selección de relatos de nuestra autora, libro que lleva el título de uno de sus mejores (y menos estudiado) cuentos: *Las palabras silenciosas*.

Entre los posibles motivos que nos permiten intentar comprender el hecho de que Arredondo haya sido poco leída y estudiada durante las décadas de los sesenta, setenta y ochenta –años en los cuales la autora escribió y publicó sus tres libros- podríamos mencionar

⁵⁶ En los últimos años también ha sido abordada en investigaciones de tesis: Alfredo Pavón, María de la Luz Flores Galindo, Patricia Dorame-Grajales, Rita Dromundo Amores, Susana Crelis Seco, Rocío Romero Aguirre, son algunas de las autoras de tesis que han estudiado la obra de Arredondo.

⁵⁷ Inés Arredondo, *Underground River and Other Stories*, trans. Cynthia Steele with a foreword by Elena Poniatowska. Lincoln, University of Nebraska Press, 1996.

varios: uno de ellos puede ser la complejidad y profundidad de la mayoría de los relatos; que exige de los lectores una actitud activa, sensible, inteligente; actitud que no todos los lectores poseen o han desarrollado. Otro motivo puede ser el hecho de que nuestra escritora tenía una concepción de la literatura y de la escritura como una actividad seria, esencial y no una actividad como medio para hacer relaciones y buscar lectores fáciles. No dedicó –a diferencia de otros autores- parte de su tiempo y energía a participar en reuniones de intelectuales para autopromover su obra. Un motivo –no menos importante- puede ser el hecho de haber sido la única mujer escritora en un grupo de escritores y en un medio poco proclive al reconocimiento del talento femenino. En el prólogo a la selección de cuentos de Inés Arredondo, publicada en Sevilla, Eloy Urroz escribe:

Que Inés no sea conocida o leída fuera de México no disminuye un ápice su valor o su genio. La cima a la que llegan varios de sus cuentos está todavía por descubrirse. El tiempo allanará el camino, lo mismo que ha desbrozado la ruta de Inés dentro de México en los últimos diez o quince años. Simplemente, y por poner un solo ejemplo, resulta inadmisibile que Arredondo no aparezca, entre otras, en dos antologías del cuento mexicano [la de Emanuel Carballo y la de Carlos Monsiváis] estos dos ejemplos nos dan una idea del difícil camino que ha tenido que seguir la obra de Arredondo antes y después de su muerte [...] Queramos o no admitirlo (y vuelvo con ello a un tema manido e irritante), ya el simple hecho de ser la única mujer de su generación que publicó en medio de un grupo de escritores talentosos, era un reto difícil de superar [...] en un mundo literario regido por los hombres, ser una escritora genial, ser una escritora rigurosa como Inés, equivalía –y sigue equivaliendo- a ser simplemente una “buena escritora”, una autora “decente” y nada más, cuando lo cierto es que no estamos frente a una “buena cuentista” o una “autora decente” o “de valía”, sino ante el mejor autor de cuentos que ha dado México en el siglo xx al lado de Juan Rulfo.⁵⁸

⁵⁸ Eloy Urroz, “Forma, belleza y barbarie en los cuentos de Inés Arredondo”, en Inés Arredondo, *Las palabras silenciosas*, Sevilla, Algaida, 2007, págs. 9-30.

La elección de Eldorado

Como todo el mundo, tengo varias infancias de donde escoger, y hace mucho tiempo elegí la que tuve en casa de mis abuelos, en una hacienda azucarera cercana a Culiacán, llamada Eldorado.

INÉS ARREDONDO

Todos tenemos dos vidas: la verdadera, que es la que soñamos en la infancia y que continuamos soñando cuando adultos, en un sustrato de niebla; la falsa, que es la que vivimos en convivencia con otros, que es la práctica, la útil, aquella que acaban por meternos en un cajón.

ÁLVARO CAMPOS

El dorado será el lugar que Inés Arredondo elegirá para situar varios de sus mejores cuentos. En ellos, los elementos esenciales de ese lugar, evocados por la autora –las exuberantes huertas, el río, el abrasador y obsesivo sol, el mar, el calor siempre presente- no sólo son un escenario; sus personajes acompañan su ritmo con el ritmo de esa naturaleza desbordante y sensual. Pareciera como si la exuberancia de la naturaleza fuera partícipe de las vidas y de los sentimientos desmesurados de los personajes que habitan en Eldorado en los cuentos de nuestra autora. Aun cuando al convertirse en espacio narrativo y sufrir por lo tanto la transformación que va del espacio geográfico real al espacio cuentístico, Eldorado se transmuta en espacio literario y muchas veces con una fuerte evocación mítica, el acercarnos a la historia de este pueblo que vivió su auge a principios del siglo XX nos ayudará a comprender su presencia en la obra de nuestra autora.

Eldorado tomó su nombre del ingenio azucarero fundado por la familia Redo y cuya construcción se inició el 28 de marzo de 1900. Desde décadas antes, Joaquín Redo y Balmaceda y su esposa, Alejandra de la Vega, habían adquirido varios terrenos en los que sembraban algodón y caña de azúcar, y habían instalado una fábrica de hilados y tejidos y el ingenio azucarero bautizado como La Aurora, antecedente de Eldorado. La edificación del

nuevo ingenio requirió la construcción de una estación de bombeo de agua, la construcción de caminos y abrir el canal de crecientes para así poder regar los sembradíos de algodón y de caña de azúcar que alimentarían a la fábrica y al ingenio. Es en estos años cuando Francisco Arredondo, que había quedado huérfano en el vecino estado de Durango, llegó a Eldorado y se instaló a vivir con su mujer, Isabel Ibarra, y su hermano Encarnación.

Iniciando como un peón más, Francisco Arredondo fue avanzando hasta ser jefe de campo del ingenio. Cuenta Esperanza Echeverría, en su libro *Eldorado, un pueblo contra su nombre*, que como faltaba agua para las nuevas siembras, los Redo decidieron abrir un canal de crecientes y encomendaron “la dirección y construcción de este trabajo al señor don Francisco Arredondo, hombre de toda su confianza, de poca instrucción escolar, pero capaz y conocedor de los trabajos y negocios del campo, quien instaló una estación de bombeo en la orilla del río San Lorenzo”⁵⁹ Francisco Arredondo era un hombre muy alto (de casi dos metros), corpulento, de ojos de un azul intenso. Desde su llegada a Eldorado dio muestras de gran capacidad de trabajo y honestidad que le valieron el reconocimiento de los Redo. Durante la revolución, los Redo -que eran fieles al gobernador porfirista Francisco Cañedo- huyeron del país y se refugiaron en el extranjero; entonces, Francisco Arredondo y su hermano Encarnación (padre biológico de la madre de Inés) se quedaron a cargo del ingenio, y éste “sacrificó su vida para que el sueño de los Redo pudiera sobrevivir”.⁶⁰ Inés Arredondo escribe de los fundadores de Eldorado y de su tío abuelo, quien fue su abuelo legal y, fue, sobre todo, su abuelo amoroso:

Eldorado fue creado, construido, árbol por árbol y sombra tras sombra. Dos hombres locos, padre e hijo, en dos generaciones, inventaron un paisaje, un pueblo y una manera de vivir. Mi abuelo fue cómplice de los dos, y trazó y sembró con sus manos las huertas que yo creí que habían estado allí siempre. Él ayudó con toda su vida a lograr la realidad inventada que yo viví. Y que fue hecha para eso, para vivirla y no

⁵⁹ Esperanza Echeverría, *Eldorado, un pueblo contra su nombre*. Culiacán, Editorial Culiacán, 1982. p.12. Citado por Claudia Albarrán.

⁶⁰ Claudia Albarrán, *op. cit.*, pág. 65.

para hacer literatura, lo sé. Pero cuando uso esa realidad es con la conciencia de que tiene un peso real por sí misma aparte del que pueda tener en mi vivencia.

Mi abuelo, con su uno noventa y tantos de estatura y su enorme seriedad, iba vestido como un inglés de las colonias: lino blanco, polainas de cuero y sarakof. Pero esa indumentaria, que en cualquier lugar sería un disfraz, en Eldorado era apenas el vestido adecuado, por el simple hecho de ser el elegido. No hace mucho tiempo –mi abuelo estaba ya muerto y todos mis hijos habían nacido ya- descubrí un día que en ningún lugar de México la gente se viste así, ni vive así, ni quiere la cosa fundamental que en Eldorado se quería: el lujo de *hacer*, no el lujo de *tener*, de *hacer una manera de vivir*.⁶¹

La autora evoca un tiempo y un espacio mitificados en su nostalgia. En cierto sentido, podríamos decir que Inés Arredondo continúa la labor de su abuelo. Si con sus ojos de niña contempló Eldorado que Francisco Arredondo ayudó a construir, ella -en sus cuentos- crea de nuevo, recrea Eldorado como espacio literario, con múltiples resonancias plenas de simbolismo. Si Eldorado fue inventado y creado con la participación de su abuelo, nuestra autora dedica parte esencial de su energía vital a recrear ese mundo cuya nostalgia la llevó a escribir una de las obras cuentísticas más densas y profundas escrita por una narradora mexicana. Y al recrear y reinventar Eldorado en su escritura, Arredondo lo reintroduce también al mundo del mito. Es importante que comprendamos que aun cuando Inés no conoció Eldorado en su época de mayor esplendor (que serían los primeros años del siglo XX, antes de la Revolución) sí alcanzó a vislumbrarlo, por los relatos de su abuelo y su primer recuerdo (se dice que todo escritor recuerda una escena central de su infancia) está enlazado con la memoria de ese esplendor y exuberancia:

Yo no conocí Eldorado. No Eldorado real, que es el que parece de fantasía, con su vida social, sus peculiares costumbres y sus rituales. De eso yo únicamente he oído hablar. Algo que me diera una idea de ello lo vi sólo una vez: apenas un escenario.

⁶¹ Inés Arredondo, “La verdad o el presentimiento de la verdad”, en *Obras Completas*. México, Siglo XXI y Difocur, 1988, págs. 3 y 4.

Ese escenario lo recordará, sin duda, como parte de un tiempo y un espacio mitificados, transmutados en una especie de paraíso, en el cual la niña que ella elige haber sido, logra vislumbrar la armonía en medio de la plenitud:

Fue una tarde, en el pórtico de la casa-hacienda. En frente estaba el enorme jardín con sus prados llenos de rosales con flores inmensas, dobles, triples, apretados entre otras plantas desconocidas para mí y que no he vuelto a ver. Por los senderos de tierra pujaban su orgullo los pavos reales, con sus abanicos espectaculares brillando como joyas iluminadas por el sol denso de la tarde. Las guacamayas, las cacatúas, los periquitos australianos (rosados, verdes, azules, amarillos) gritaban a lo lejos en sus inmensas jaulas. Los flamencos, probando a hacer signos con sus cuellos, no perturbaban a un ibis fascinantemente inmóvil junto al estanque. Me llevaron a ver el tercer piso de la casa: estaba todo, *todo*, cerrado con alambradas y completamente lleno de pajaritos de todas las especies, colores y países. Todo era armonía y confusión: unos cantaban, otros piaban, todos volaban, se posaban en los angostísimos travesaños y ensayaban coquetas posturas de la cabeza. Los miré largamente y luego me eché a reír. Cuando bajé, don Alejandro Redo⁶² me levantó en brazos y me sentó en su muslo izquierdo, estoy segura de que fue el izquierdo. Solo recuerdo unas palabras suyas: “Tú eres la reina de los guayabales”. No había propiamente guayabales. Él se refería al sinnúmero de guayabos que bordeaban los caminos de Eldorado, sin olvidar ni el más pequeño, ni el más insignificante; de trecho en trecho había letreros que decían: “Caminante, la fruta es tuya; no maltrates los árboles”, y aunque el que pasara no supiera leer, el mandato se cumplía.

Ese recuerdo de infancia, en donde Inés niña no sólo vislumbra, sino que se ubica en el centro del paraíso, será recreado, reinventado y resignificado en varios de sus cuentos. Inés elige seguir mirando siempre, con sus ojos de niña, ese maravilloso lugar.

Luego me veo, de nuevo sentada en un escalón, mirando embobada el jardín increíble, y más lejos, la sombra compacta de la huerta; don Alejandro mandó que me trajeran fruta, y en una jícara michoacana, que yo vi descomunal, pusieron a mi lado piña, lichis, caimitos, cuadrados, frutas que yo no toqué y

⁶² Alejandro Redo fue uno de los tres hijos del matrimonio fundador. Siempre corrieron historias de su vida de homosexual licencioso, es de quien Inés Arredondo toma algunos rasgos y crea un personaje literario que aparece en varios de sus cuentos, como “Las mariposas nocturnas” y “Las palabras silenciosas”, bautizándolo como don Hernán.

luego supe que fueron traídas de la India, de China (...) en realidad hasta después me fui enterando de muchísimas cosas. Esa tarde nada más miré. Debo haber tenido un poco más de tres años.⁶³

La mirada profunda de Inés Arredondo es capaz de captar siempre los contrastes, lo antitético; el lado luminoso y el lado oscuro. Ella amó Eldorado que vivió de niña, Eldorado de esplendor en donde la exuberancia de las huertas de mangos, caimitos, cuadrados, guayabos, lichis, había sido creada por la voluntad de los Redo y en esa creación su tío abuelo Francisco Arredondo había tenido un lugar relevante. Pero también sabía que su abuelo materno, Encarnación Arredondo –quien trabajaba con su hermano como administrador de la hacienda azucarera- había muerto fusilado en un sitio de Eldorado conocido como Los Colgados, en 1915, por orden de Ramón F. Iturbe. Así, para Arredondo, Eldorado representó siempre el lugar que el trabajo entusiasta de su tío abuelo ayudó a crear y, de manera simultánea, el lugar por el que su abuelo dio la vida. Ella recuerda a su abuelo siempre en relación con Eldorado:

Los sueños realizados siempre están sostenidos por un dolor, por una tragedia. La maravilla que vi estaba sustentada por la sangre de mi abuelo Encarnación, derramada el 20 de febrero de 1915, cuando los hacendados huyeron al extranjero y él se quedó encargado de la hacienda.

Con estas palabras, continuación de las citadas antes, Inés Arredondo nos muestra cómo ella siente la muerte del abuelo como un sacrificio para que Eldorado siguiera floreciendo. Y también nos cuenta en el mismo artículo, escrito tres años antes de su propia muerte, cómo Eldorado, ámbito privilegiado de sus recuerdos y recreado en sus textos literarios, y sitio del sacrificio de su abuelo, es también espacio mítico:

Tendría yo cuatro años cuando escuché que don Alejandro había muerto.

Su padre había sido un español que llegó a nuestra tierra no para buscar, sino para crear y dar existencia a mitos. Muchos lo buscaron por toda América, pero sólo yo me senté, en Eldorado, en el muslo izquierdo (sic) de Eldorado.

⁶³ Inés Arredondo, “Eldorado, Sinaloa,” *Diagonales*, enero, 1986, págs. 21-23.

Evidentemente, aquí nuestra autora se refiere a la búsqueda de la mítica ciudad o ciudades construidas de oro que los conquistadores españoles buscaron afanosamente en lo que hoy es el noroeste de México y suroeste de los Estados Unidos, búsqueda que se inicia en Culiacán. La idea de esa búsqueda de una -o hasta siete- ciudades de oro, asociada a antiguos mitos de Eldorado, Cibola y Quivira tiene su origen en el relato de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, quien después de sobrevivir a la fracasada expedición a La Florida y de su viaje a pie desde ese sitio hasta las costas de Sinaloa, relató en su libro *Naufragios* que había escuchado que existían ciudades de una riqueza sin límites. Al saber de ese relato, el virrey Antonio de Mendoza organiza expediciones que parten de Culiacán y avanzan hacia el norte, esperando encontrar ciudades de oro y piedras preciosas.⁶⁴ Jamás encontraron algo que se acercara a los mitos buscados. Inés Arredondo, creadora de universos cuentísticos, admira la creación realizada por los Redo –con la ayuda de su abuelo- de un lugar que ella evocará como paradisiaco.

Para ella, Eldorado fue el sitio real en donde pasaba sus vacaciones de niña. Fue el sitio real en donde recibía el amor de sus abuelos. Fue el sitio real en donde siendo muy niña se sentó en la pierna de uno de los fundadores de ese ingenio, fábrica y pueblo. Eldorado representó también para Inés el lugar donde su abuelo biológico sacrificó su vida y el motivo del sacrificio. Y Eldorado fue también el espacio de sus remembranzas y nostalgias. Y fue el espacio que eligió para convertir en escenario de algunos de sus más memorables cuentos.

En su célebre texto autobiográfico, que sirve de pórtico al libro que reúne todos sus cuentos, Inés Arredondo escribe que ella prefiere elegir su infancia vivida en Eldorado y no la infancia vivida en su ciudad de nacimiento. Desde las primeras palabras de su breve e intenso texto autobiográfico nos dice: “Nací en Culiacán, Sinaloa. Como todo el mundo, tengo varias infancias de donde escoger, y hace mucho tiempo elegí la que tuve en casa de mis abuelos, en una hacienda azucarera cercana a Culiacán, llamada Eldorado.” Para ella la elección de su

⁶⁴ La expedición de búsqueda fue el origen de un bello texto donde la fábula novelesca y la crónica de indias del siglo XVI se imbrican: fue escrito en 1539 por Fray Marcos de Niza, con el título de *Descubrimiento de las siete ciudades de Cibola*.

infancia está indisolublemente entrelazada con la búsqueda de la verdad y de un orden o armonía en su historia. Y su elección está también entrelazada con la creación:

Elegir la infancia es, en nuestra época, una manera de buscar la verdad, por lo menos una verdad parcial. Ya no orientamos nuestras vidas hacia el merecimiento de un paraíso trascendente, sino que damos trascendencia a nuestro pasado personal y buscamos en él los signos de nuestro destino. (...) al interpretar, inventar y mitificar nuestra infancia hacemos un esfuerzo, entre los posibles, para comprender el mundo en que habitamos y buscar un orden dentro del cual acomodar nuestra historia y nuestras vivencias.

En esa búsqueda de la verdad y en su decisión de elegir su infancia en Eldorado, Inés Arredondo lo elige también como el espacio que habitan los personajes de varios de sus cuentos más fascinantes. Y en esos cuentos, mediante la creación literaria, a la par que extrae elementos del espacio y paisaje evocados, al recrearlos, inventa y mitifica ese espacio de su infancia y lo transfigura en un lugar en donde los mitos del paraíso y de la *Edad de Oro* se fusionan.

Al crear un espacio literario que deviene mítico, Inés Arredondo hace lo que hicieron William Faulkner, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, García Márquez, creadores también de espacios memorables donde hacen vivir a sus personajes: Yoknapatawpha, Comala, Santa María y Macondo. Me parece que podríamos pensar en un hilo que nos conduzca de Yoknapatawka hasta Eldorado de Inés Arredondo. Pero las tensiones que recorren el espacio faulkneriano son entre poderosos y no poderosos, entre padres e hijos, entre familias; en cambio, en el espacio literario creado por nuestra autora las tensiones en las que se debaten sus personajes son entre pureza e impureza, entre inocencia y perversión, o entre deseo y prohibición, en algunos casos. Creo que este sería un buen tema para reflexiones posteriores.

3. Luisa Valenzuela: una escritora cosmopolita

Hay una literatura de mujer que está hecha para tranquilizar el *status quo*, ésta es la que más se vende; y otra que remueve el piso y, desde luego, a ésta se le exige más, se le ponen más exámenes, más trabas. La gran marca del siglo XX es la voz de la mujer, que surgió y empezó a tomar fuerza, a tener una realidad.

LUISA VALENZUELA

Luisa Valenzuela es una de las escritoras argentinas más abordadas por la crítica literaria internacional. Autora de más de media docena de novelas y de varias colecciones de cuentos – desde mini-ficciones hasta *nouvelles*-, así como de esclarecedores ensayos, su obra ha sido traducida al inglés, alemán, francés, portugués, holandés, japonés y croata, entre otros idiomas. Sus cuentos integran numerosas antologías, nacionales y extranjeras.⁶⁵ Ha recibido premios, reconocimientos y distinciones, entre varios, es Doctora Honoris Causa por la

Universidad de Knox, Illinois, y en 1997 recibió la Medalla Machado de Assis de la Academia Brasileira de Letras. Reside en Buenos Aires desde 1989. Su escritura despertó la admiración de Julio Cortázar, Susan Sontang y Carlos Fuentes. En la antología *Latin American Writers at Work* su nombre figura con los de Paz, Vargas Llosa, Neruda, Puig, Cabrera Infante, Fuentes y Borges. La risa de este último llenaba la casa de la infancia y adolescencia de nuestra autora. Ella nos dice:

Porque me crié en una casa repleta de escritores, y eso no era para mí. No señora, gracias.

Fernando Alegría ahora define aquel momento y lugar como el Bloomsbury porteño y no es una definición tan desatinada como parece. En nuestra casa del barrio de Belgrano, una esquina blanca,

⁶⁵ Al final se incluye la bibliografía de Luisa Valenzuela, de las principales traducciones de su obra y sobre la autora.

colonial, de rejas de hierro forjado y arcadas, los habitués se llamaban Borges, Sábato, Mallea, Nalé Roxló. Mi madre, la escritora Luisa Mercedes Levinson, era el ser más sociable del mundo cuando no estaba en la cama, escribiendo⁶⁶.

En el mismo texto, nos habla más de su madre: “De chica yo la miraba desde la puerta, ella en su pieza en la cama entre papeles, durante todo el día hasta el atardecer cuando llegaban los otros. La observaba con admiración y con el convencimiento de que no era vida para mí. Yo aspiraba a otro futuro mucho más activo y aventurero”. Sin embargo, se inicia en el periodismo a los diecisiete años y publica su primera novela, *Hay que sonreír*, en 1966.

Como señala Ana Rosa Domenella: “La presencia de la madre en su obra tiene mayor importancia de la que la crítica registra y, posiblemente, de lo que la autora reconoce, aunque en varias ocasiones se refiere a ella⁶⁷. Luisa Mercedes Levinson fue nombrada Mujer del Año en Letras, en 1968, en la Argentina, donde empezó a publicar desde la década de los cincuenta. También publicó en Europa –Italia, España, Suecia, Francia- y recibió las Palmas Académicas francesas en 1982 y el Diploma al Mérito de la Fundación Konex de Novela en 1984. Se dice que todos los escritores suelen contar una escena de infancia o adolescencia que ellos consideran esencial en su vida, sin importar si en esa escena son o no protagonistas. En la página web de nuestra autora encontramos un artículo de remembranza, titulado “La risa de Borges”; en él, Luisa Valenzuela se recuerda escuchando desde algún cuarto lejano de la casa familiar, las risas de Luisa Mercedes Levinson y de Jorge Luis Borges mientras escribían a dúo el cuento “La hermana de Eloísa”. Era el año de 1954, en pleno peronismo, y la madre de nuestra autora, y Borges, tras las persianas bajas, a salvo de siempre posibles delatores, creaban su pequeño espacio de liberación. La pasión compartida por la literatura, la admiración mutua, un muy probable enamoramiento de Borges y un humor que gozaban con

⁶⁶ Luisa Valenzuela, “Escribir con el cuerpo”, en *Peligrosas palabras*. Buenos Aires, Temas, 2001, pág. 124.

⁶⁷ Ana Rosa Domenella, “Luisa Valenzuela: „Donde pongo la palabra pongo el cuerpo””, en *De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas*. México, CM-UAM, 1999, pág. 150.

la cita de coplas populares, eran las claves de esa experiencia que luego ambos autores recordarían como “felicidad pura”.

Leopoldo Brizuela -estudioso de nuestra autora- considera que a partir de esta anécdota, así como de ciertos rasgos del cuento que ni Borges ni Levinson publicaron en sus propias obras, podemos entender muchos elementos de la obra de quien escribió *Cola de Lagartija*. De esa anécdota fundadora, protagonizada por Borges y Levinson y narrada por Valenzuela, destaca Brizuela más que los rasgos heredados por Luisa Valenzuela y por su propia escritura, “esas secretas limitaciones de Borges y de Levinson, evidenciadas en las propias limitaciones del cuento, y que acaso funcionaron como desafíos para la flamante escritora que los escuchaba del otro lado del muro. Con el fin de conjurar las imposibilidades de ambos para incluir temas y registros que estaban vedados –evidentemente, la política y el erotismo femenino- Luisa Valenzuela concibió a la literatura de un modo completamente nuevo.”⁶⁸

Y así llegamos a uno de las claves para leer la literatura de Luisa Valenzuela: su talentosa capacidad para amalgamar erotismo, política y escritura. La autora, en varios de sus ensayos –como “Peligrosas palabras”, “La mala palabra”, “Pequeño manifiesto”, “Mis brujas favoritas”- y en la mayor parte de su obra narrativa, permite leer un profundo y lúcido cuestionamiento del patriarcado y la recuperación de una dimensión asociada con lo femenino y con la figura de la madre. La transgresión del orden instaurado por la hegemonía de lo masculino es una constante en la praxis escritural de Valenzuela, como señala una de las más esclarecedoras estudiosas de su obra:

Para la autora, se trata de transgredir el discurso oficial que ha convertido al patriarcado en el orden natural, y ha hecho del “yo” trascendente el puntal por excelencia de ese orden. Dicho de otro modo, Valenzuela propone, por un lado, la recuperación de una dimensión interna asociada con la madre:

⁶⁸ Leopoldo Brizuela, “Las dos travesías de Luisa Valenzuela”, en Luisa Valenzuela. *Escritura y secreto*. México, Tec de Monterrey/Ariel. 2002, pág. 102.

sugiere, por el otro, el develamiento de las relaciones materiales en que se gestó y consolidó el orden patriarcal y que igualmente degradaron a la madre.⁶⁹

Y sobre los medios de los que se vale Luisa Valenzuela para escribir su obra desmitificadora, nos dice Nelly Martínez: “En última instancia, la reapropiación de la madre en la obra de la autora debe entenderse como la liberación de lo femenino, la puesta en marcha del juego de la diferencia a todo nivel. En este proceso el papel del lenguaje es fundamental ya que, si el orden patriarcal se instituye en y por el lenguaje, es en y por el lenguaje que se ha de deconstruir”. La propia Luisa Valenzuela, en entrevista con Héctor González Jordán, dice:

A mí me interesa mucho la cuestión del lenguaje. El de las mujeres por ahora ha sido bastante colonizado por el hombre, es un lenguaje que heredamos con la marca patriarcal. Eso ya lo han visto las feministas, se habla de eso desde hace bastante tiempo, creo que nos entendemos en distintos planos, hablamos un idioma distinto; entonces, hasta que no logremos entender lo que dice el otro nada va a cambiar. Primero el hombre le decía a la mujer lo que tenía que hacer, después la mujer le empezó a decir al hombre; ahora tenemos que encontrar un plano de diálogo real, pero mientras tanto hay un conflicto. También es cierto que esos conflictos generan cosas, creo que cuando no hay tensión hay muerte, hablando desde el conflicto del entendimiento, no desde la lucha de poder.⁷⁰

En la misma entrevista, y a pregunta de González Jordán sobre si cree ella que existe una literatura masculina y una femenina, Luisa Valenzuela responde: “Quizá no tan contundentemente pero la literatura de la mujer es distinta; si hay una literatura viril, también hay una literatura hémbrica. Creo que sí, que hay una literatura femenina y otra masculina, pero no como cosas igual de buenas o de malas, hay buena y mala literatura femenina y buena y mala literatura masculina”.

⁶⁹ Nelly Martínez. *El silencio que habla. Aproximación a la obra de Luisa Valenzuela*. Buenos Aires, Corregidor, 1994, pág. 14.

⁷⁰ Entrevista a Luisa Valenzuela, realizada por Héctor González Jordán, “No quiero escribir como hombre”, *etcéter@*. *Política y cultura en línea*. Consultada en noviembre del 2003.

Pero vayamos al principio. Luisa Valenzuela nació en 1938 en el corazón del ambiente literario argentino. Desde muy joven practica el periodismo en Buenos Aires y escribe algunos cuentos. En 1958 se casa, se va a vivir a Francia, tiene una hija -Anna Lisa- y escribe cuentos sobre el folclore normando. A comienzos de los sesenta vive en París, escribe programas para *Radio Televisión Francaise*. En París descubre la “Patafísica” de Alfred Jarry, que con sus juegos de palabras y su visión del absurdo tendrá considerable influencia en su obra y que ella reivindica hasta el día de hoy. Es en París donde escribe su primera novela, *Hay que sonreír* (1966), inspirada en parte en la observación de la vida de las prostitutas del *Bois de Boulogne*. Regresa a Buenos Aires en 1964 y trabaja para *La Nación*; en 1967 publica su primer libro de cuentos -*Los heréticos*-. Recibe en 1969 la beca Fulbright para participar en el programa de escritores internacionales de la Universidad de Iowa. Allí escribe *El gato eficaz* (1972), donde se empieza a abrir paso el estilo de experimentación y juego lingüístico que caracterizará su obra. Casi 20 años después, en la entrevista con Marianella Collette Ryerson, de la Universidad de Toronto, donde nuestra autora reflexiona sobre el proceso de escritura, la inspiración y sus mitos, el entusiasmo creador, las censuras interiores y exteriores, las envidias fálicas y utéricas, la magia, la literatura femenina y otros temas, nos habla Valenzuela sobre lo que representa para ella su segunda novela publicada:

El gato eficaz fue una novela de ruptura. Primero porque fue una novela muy temprana, fue publicada en 1972 cuando pocas escritoras latinoamericanas arriesgaban la ruptura del lenguaje y la dialéctica feroz entre las fuerzas femeninas y masculinas, entre muchos otros temas y corrientes encontradas. Hay una conciencia de género en esa ficción que yo no había hecho aún conciente en mi vida real.⁷¹

Sobre el proceso de escritura de ese relato y su significación en el universo de su obra posterior nos dice en la misma entrevista: “La escritura de esta novela fue un verdadero vómito del alma, de sus vericuetos más oscuros, me salió realmente de adentro y avasalló todas las barreras y estructuras [...] fue una experiencia muy enriquecedora para mí. Creo que ahí realicé un trabajo profundo del lenguaje de la mujer”

⁷¹ Entrevista a Luisa Valenzuela, realizada por Marianella Collette Ryerson, “Luisa Valenzuela. El lenguaje de la mujer”, <http://literateworld.com/spanish/2002.escritormes/jul/wol/box1.html>. Consultada en octubre del 2007.

En la década de los setenta, Luisa Valenzuela viaja a Barcelona, Estados Unidos, París y México. El México mágico, que asoma a cada momento, inspiró a la autora los cuentos reunidos en volumen con el título de *Donde viven las águilas*. En México conoce a Julio Cortázar, “tal vez el autor que más resuena en su obra”⁷² dice Wendolyn Díaz. Es en esos años cuando el autor de *Rayuela* lee *El gato eficaz* y escribe una nota donde expresa su aprecio por la escritura de esa nueva voz de las letras argentinas.

Y es en la segunda mitad de esa década cuando los militares argentinos y el régimen dictatorial por ellos instaurado y por ellos llamado con el pomposo (e involuntariamente kafkiano) nombre de Proceso de reorganización nacional oscurecen el rostro de la realidad argentina. Ese rostro funesto y sombrío del horror entrará de lleno en la praxis escritural de nuestra autora, tras un intenso proceso de reflexión que la llevará desde la borgiana concepción del arte por el arte hasta la escritura de *Cambio de armas*. La propia autora, ante la pregunta de Alejandro Margulis sobre si “¿Puede escribirse hoy una literatura de imaginación a partir de la historia más sórdida que hubo en la Argentina?”, expresa:

En lo que a mí respecta, hice ese aprendizaje medio tarde en la vida. Yo me crié con la idea de que la política no tenía que aparecer en la literatura. En casa de mi madre, Luisa Mercedes Levinson, a mediados de los cincuenta, se debatía ardientemente el tema de “el arte por el arte o el arte dirigido”. Lo puro, lo que aparecía como digno y noble, era el arte por el arte. Era la posición de Borges, de Mallea, de Mujica Lainez, de Bioy.

La Luisa niña y adolescente escuchó y creció en la atmósfera de esa concepción artística y literaria. Pero la autora conoció a Rodolfo Walsh –quien pagó con su vida el haber escrito una carta pública a la dictadura- y como ella misma lo expresa, le hizo comprender que era necesario jugarse el cuerpo en la tarea de escribir de tal modo que las palabras buscaran exorcizar las pesadillas de los cuerpos desmembrados, lanzados desde helicópteros primero por los miembros de la triple A, creada por “El brujo” López Rega, en un tiempo de horror que se cumplió a la luz del día, y al que siguió otro aún más funesto: el del río subterráneo de

⁷² Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos. *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*. Chile, Cuarto propio, 1996, pág. 11.

sangre que corrió durante la dictadura militar bajo la tenebrosa apariencia de una calma que pretendía ocultar el horror y que lo hizo más siniestro. En su encuentro con Walsh conoció una visión no maniquea del arte y la literatura: “...me hice amiga de Rodolfo Walsh. Ahí empecé a entender que se podía hacer un arte que no fuera dirigido y que tampoco resultase excluyente de la visión política”⁷³.

A partir de esta nueva visión y de la atmósfera ominosa donde el terror vivido por los habitantes de Buenos Aires pretendía ocultarse, permanecía subterráneo, en un ámbito donde existía la prohibición de verbalizar la violencia, de nombrar a los desaparecidos, de hablar del horror, Luisa Valenzuela escribe en la Argentina los treinta cuentos de *Aquí pasan cosas raras*, durante los años del pre-golpe, y la *nouvelle* “Cambio de armas”, en los primeros sombríos años del régimen militar.

“Cambio de armas” marca un hito en la literatura femenina latinoamericana, desde la doble perspectiva de acercamiento a la violencia política contra la mujer en su especificidad de tortura genérica y en su abordaje escritural desde una clara –y compleja- praxis de escritura femenina (y feminista). La escritura de la *nouvelle* de la llamada Laura, y el pavoroso hecho de la imposibilidad no sólo de publicarla (lo cual hubiera sido demencial pensar) sino incluso la imposibilidad de mostrarla a los amigos, hizo tomar a la autora la decisión de aceptar la invitación en calidad de escritora en residencia en Columbia University, en Nueva York.

Sobre el proceso escritural de la *nouvelle* más estudiada de su obra, la autora ha expresado en muy diversas entrevistas que cuando la escribió –en 1977- creyó estar exagerando el horror, pero años después comprendió que no había sido así: que lo que parecía imaginación desbordante en realidad era un atisbo de lo siniestro que estaban viviendo los habitantes de ese Buenos Aires fantasmal que aparece también en “Cuarta versión” y en “De noche soy tu caballo”, otros dos relatos que se incluyen en el volumen que lleva el título del

⁷³ Entrevista a Luisa Valenzuela por Alejandro Margulis, “Escribir es atravesar lo desconocido y tratar de mirar del otro lado”. <http://www.ayeshalibros.com.ar/reportajes/repotajesvalenzuela.htm> Consultada el 17 de noviembre de 2007.

más célebre de sus relatos. Dice Luisa Valenzuela a Gwendolyn Díaz a propósito de “Cambio de armas”:

Creí estar inventando más de la cuenta, creí estar cargando las tintas de esta situación de por sí tan cargada, escalofriante. Y de golpe se supo que nada era demasiado, en materia de torturas a las mujeres, que lo que había sucedido en esa sórdida realidad de los centros clandestinos de detención había sido tanto o más atroz, y emocionalmente tan rico, como lo que una escritora de morbosa imaginación pudo haber inventado o intuido.⁷⁴

Significativamente, en los cinco relatos que forman el libro *Cambio de armas* -los tres ya mencionados más “Ceremonias de rechazo” y “La palabra asesino”- las mujeres ocupan un lugar clave y las cinco protagonistas son mujeres transgresoras, en franca rebeldía ante el orden patriarcal: las cinco protagonistas -Bella, Amanda, “Ella”, Chiquita, la llamada Laura- desde su marginalidad desafían el régimen patriarcal con una gama de acciones diversas. Y las cinco protagonistas buscan vivir su erotismo como una práctica vital liberadora, como señala Nelly Martínez: “Plenamente comprometidas con la vida, la mayoría de las jóvenes aquí representadas buscan integrar el hecho amoroso en una práctica múltiple y englobadora de creación y liberación”

Tres grandes constantes atraviesan la obra de Luisa Valenzuela: el erotismo femenino como fuerza liberadora, el poder patriarcal y una práctica discursiva desde el lenguaje de la mujer. Sobre este último tópico, podemos ver en el conjunto de su obra narrativa y en gran número de sus ensayos –como en “Apropiación de un lenguaje propio”, “La palabra rebelde”, “La mala palabra”, “Escribir con el cuerpo”, por citar sólo unos cuantos- cómo la puesta en escena y/o reflexión sobre el lenguaje de la mujer están presentes. También en diversas entrevistas alude a la relación entre la mujer y el lenguaje, en la citada entrevista con Marianella Collete, expresa:

⁷⁴ Gwendolyn Díaz, “Entrevista con Luisa Valenzuela” (Emory University, Atlanta, 1994), en Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos. *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*. Chile, Cuarto propio, 1996, pág. 50.

A mí me parece muy importante dicha relación porque creo que las mujeres ingresamos al lenguaje por el camino de atrás. El que nos impone el patriarcado, o al menos nos impuso desde siglos, y esas marcas quedan. [...] Las mujeres fuimos relegadas en el mapa del lenguaje, a las tierras cenagosas, las zonas inestables, contaminadas. Con el lenguaje se nos minimizó, se nos denigró desde tiempo inmemorial, [...]

Sin embargo, como bien supo ver Cortázar, Luisa Valenzuela no se limita a la crítica -que sabe ejercer como la mejor- sino que siempre va más allá, tanto en sus reflexiones ensayísticas como en su obra de creación. En la reflexión sobre el lenguaje y la mujer citada líneas atrás, inmediatamente agrega: “y hoy podemos usar esa situación aparentemente negativa en nuestro favor, puesto que conocemos bien la parte oculta de las palabras[...] Partiendo de lo cual tenemos la capacidad de decir las cosas desde otro lugar.” En un lúcido y fascinante ensayo incluido en *Peligrosas palabras*, nuestra autora celebra “el encuentro tan largamente postergado de la mujer con su propio lenguaje. Casi casi como el muy surrealista encuentro del paraguas y la máquina de coser” Y nos habla del arduo viaje de la mujer a través del reino del lenguaje:

De sujeto de la sujeción, pasando por ser sujeto del enunciado, la mujer está llegando por fin en los albores del tercer milenio a ocupar el lugar que le corresponde en tanto sujeto de la enunciación.

Y Luisa Valenzuela expresa sin ambages su convencimiento de la existencia de un lenguaje femenino aunque “éste no haya sido aún del todo develado y aunque la frontera con el otro -el lenguaje cotidiano con impronta de hombre- sea demasiado sutil y ambigua como para ser trazada.”

En su praxis escritural nuestra autora entreteje incansablemente erotismo, lenguaje y subversión. Es una de las escritoras que ante la sombría y alucinante etapa del terror desatado por los militares abordó en varios de sus textos narrativos la violencia política en algunas de sus más estremecedoras modalidades. Parte importante de su obra se inscribe en el universo de la llamada narrativa de la guerra sucia, o del proceso. Luisa Valenzuela explora territorios oscuros para iluminar lo que se resiste a ser nombrado. Y lo que se resiste a ser nombrado va

desde el deseo femenino hasta el horror que desató el régimen despótico. Luisa Valenzuela busca nombrar el horror para entenderlo y dilucidar su por qué.

Hablando acerca de su labor como narradora que debió enfrentar una de las más terribles dictaduras, ha comentado la autora: “Finalmente, uno escribe para entender... Al escribir sobre la cosa política, más bien sobre el horror, de las muertes provocadas, de las desapariciones, es realmente un querer saber por qué esta crueldad, por qué este horror, y asumirlo y reconocerlo. Esta es la función del escritor como *nombrador*” (subrayado de la autora).

Luisa Valenzuela escribe una literatura desde la perspectiva opuesta a quienes se creen los depositarios de una verdad incuestionable, inamovible. Ella lo ha dicho: “Me gustan los textos que desconciertan, que abren nuevas ventanas que nos permiten captar un espectro más vasto de la realidad”⁷⁵. Nuestra autora reflexiona sobre la escritura y el acto de escribir y expresa que a ella le interesa la escritura que le mueve el piso al lector, que le saca la alfombra de debajo de los pies. Y cita, para marcar su posición diametralmente opuesta, las palabras del teniente coronel Aldo Rico, a quien, después de su rendición en la guerra de las Malvinas le preguntaron: ¿Usted no dudó? La respuesta no se hizo esperar: “La duda es la jactancia de los intelectuales. Los militares no dudamos, actuamos.” En contrapartida, Luisa Valenzuela afirma:

Escribo contra aquellos que creen tener todas las respuestas. Espero que cada uno de mis libros sea un semillero de preguntas que genera más preguntas y por suerte casi ninguna respuesta.

Expresa que ella escribe siempre desde una carencia, y no para colmarla -esa sería una pretensión vana, dice la autora- sino para interrogarla.

Luisa Valenzuela es una autora más reconocida y leída fuera de su país que en él. Alejandro Margulis, quien realizó una muy esclarecedora entrevista dice que es una “Escritora

⁷⁵ Luisa Valenzuela, “Que si lee y escribe”. Ver *Peligrosas palabras*.

de ubicación incómoda para el caprichoso sistema de reconocimientos y rechazos que comanda el mapa literario de la Argentina”. Héctor González Jordán, quién entrevistó a la autora con motivo de la presentación de la edición de *Cuentos completos y uno más*, le preguntó cómo es recibida su literatura en Argentina, Luisa Valenzuela respondió:

Regular, con buena crítica pero con poca penetración. Tengo una enorme penetración en Inglaterra o en Estados Unidos, pero en Argentina incomodo, soy un elemento de incomodidad en mi país.

Su libro *Aquí pasan cosas raras* ha sido seleccionado por el Museo Whitney, de Nueva York, como una de las obras extranjeras que más influyeron a los escritores norteamericanos de la segunda mitad del siglo XX.⁷⁶ Es, además, una incansable viajera. Dice Guillermo Saavedra en una antología de la autora, en su prólogo para *El placer rebelde*: "Desde hace por lo menos un cuarto de siglo, la obra literaria de Luisa Valenzuela no cesa de producir lecturas críticas, traducciones y elogios en el exterior, mientras que en la Argentina goza de una oblicua indiferencia".

En la muy bella edición hecha en Valencia de los dos relatos escritos por nuestra autora con una diferencia temporal de 15 años pero hermanados por el tema de la violencia genérica que ambos abordan y que son los preferidos de ella; leemos en el texto de Presentación, hecho por la propia escritora y que lleva el significativo título de “Al fin juntos”:

Al menos en mi propio país no tuve demasiada suerte al respecto. “Cambio de armas” nunca fue publicado en la Argentina a pesar de haber sido traducido a varios idiomas. Su última edición en mis *Cuentos completos y uno más* fue impresa en México. Y “Simetrías”, que apareció publicado por

⁷⁶ En Reciente entrevista, Luisa Valenzuela comenta: “En el museo Whitney, de Nueva York, hicieron dos muestras: una sobre el arte norteamericano de los primeros cincuenta años del siglo XX y otra sobre el arte de los últimos cincuenta. Parte de la segunda muestra consistía en los libros que habían influido en el arte norteamericano. Se mencionaba a gente del exterior, también. Por supuesto, a Borges. Pero el único libro que estaba expuesto era el mío: *Aquí pasan cosas raras*. Por qué, no sé. Me fui a ver la exposición, porque no me habían avisado.” Any Ventura, "No me gustan los que se sienten dueños de la verdad", entrevista a Luisa Valenzuela, *La nación*, 17 de febrero, 2007.

Sudamericana en un libro del mismo título, nunca fue reconocido por la crítica de ese entonces (1993) que aplaudió el resto de los cuentos del volumen.⁷⁷

Extraña suerte de *Cambio de armas*, relato y libro que revelan la opresión femenina en el marco específico de la dictadura militar. Sus protagonistas -al igual que la mayoría de las protagonistas de Valenzuela- viven plenamente su erotismo como una práctica liberadora y son subversivas en su búsqueda de un espejo propio, distinto del espejo patriarcal. “Cambio de armas” y otras obras de la autora han sido traducidas al inglés, portugués, holandés, serbio.

En *Cambio de armas* -como en gran parte de la narrativa de la autora- los ejes del deseo, el poder y la escritura se cruzan magistralmente. El erotismo, desde la perspectiva femenina, atraviesa la escritura toda de Valenzuela. Heredera de la Patafísica, sus textos se acercan en muchos casos al juego. Juego que -al igual que en Cortázar- no es entendido como un pasatiempo trivial, sino con una actitud profundamente seria. Lo lúdico y lo erótico son vividos como actividades liberadoras. La transgresión y la búsqueda de un mundo no ahogado por el poder patriarcal y su visión monolítica, autoritaria y excluyente son parte esencial de la obra de la autora de *La travesía*.

Luisa Valenzuela ha creado en su escritura un universo donde erotismo, juego, transgresión, ternura, magia se amalgaman y develan lo limitado y unilateral del poder patriarcal. Como lo expresó Julio Cortázar: “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”.

⁷⁷ Luisa Valenzuela. *Simetrías/Cambio de armas. Luisa Valenzuela y la crítica*. Valencia, Escultura, 2002, pág. 11.

4. Pioneras distantes y distintas confluyen en la escritura del deseo femenino

Como todo el mundo, tengo varias infancias
de donde escoger, y hace mucho tiempo
elegí la que tuve en casa de mis abuelos,
en una hacienda azucarera cercana a Culiacán,
llamada Eldorado.

INÉS ARREDONDO

Porque me crié en una casa repleta de escritores [...] Fernando Alegría ahora define aquel momento y lugar como el Bloomsbury porteño y no es una definición tan desatinada como parece. En nuestra casa del barrio de Belgrano [...] los habitués se llamaban Borges, Sábato, Mallea, Nalé Roxló.

LUISA VALENZUELA

Inés Arredondo y Luisa Valenzuela son dos autoras que han nacido, vivido y escrito en espacios muy distintos. Las circunstancias que rodean su escritura y la lectura de la obra de cada una de ellas es también muy distinta. Lo que permite acercarlas es el hecho de que ambas comparten el ser de las primeras autoras en abordar en la narrativa en nuestra lengua, la escritura del deseo femenino.

Las dos autoras ofrecen distintos acercamientos y recursos en la narración del erotismo desde la perspectiva de la mujer. Pero ambas emprenden la escritura del deseo desde personajes femeninos, ambas otorgan voz a la mujer para expresar –desde su ser más íntimo– sus deseos, placeres y pulsiones más profundos. Dice Luz Elena Gutiérrez de Velasco que:

Dejar de privilegiar la voz masculina, como única fidedigna en la narrativa, constituye un comienzo en la labor de dar voz a la mujer, en el otorgarle, también en el nivel del relato, responsabilidades y derechos e, indudablemente, con ello se refleja una voluntad de que la mujer no sea un ente pasivo, un

objeto de la narración, sino una entidad narradora. Se restablece así la fuerza y el valor de la mujer en las relaciones sociales.⁷⁸

En la gran mayoría de los textos narrativos de Inés Arredondo y de Luisa Valenzuela, las protagonistas son personajes femeninos que son a la vez la voz que narra los sucesos vividos. Conocemos así, desde voces narradoras de mujeres, los avatares de vidas, deseos, placeres, prohibiciones y transgresiones, narrados desde la perspectiva femenina. Las mujeres que viven en estos cuentos y *nouvelles* ya no son objetos de la narración, son ellas mismas enunciadoras de su historia, dueñas de su discurso.

Las dos autoras han creado personajes inolvidables que enfrentan su sexualidad desde múltiples y diversas facetas, pero siempre alejadas de lo superficial y banal. Las dos han escrito textos donde reflexionan sobre lo literario y sobre su elección de vida. Las dos han tenido el talento de sumergirse en los rincones oscuros del lenguaje, buscando siempre la máxima precisión en el análisis de los estados del alma (del alma de mujer), buscando siempre la palabra precisa para penetrar la realidad; para decir lo que se resiste a ser dicho.

Mi propósito es analizar, dilucidar, en el corpus seleccionado, el camino que transitan nuestras dos autoras en la travesía de las mujeres latinoamericanas en su búsqueda de la palabra que permita expresar el eros femenino; en la exploración del lenguaje erótico de la mujer. Me propongo indagar para comprender cómo ellas han emprendido el viaje que recorre el camino que va del discurso donde la mujer es hablada y no hablante; enunciada y no enunciante; deseada y no deseante al discurso enunciado por la propia mujer, donde es la mujer quien empieza a expresar su deseo y su placer.

⁷⁸ Luzelena Gutiérrez de Velasco, "El problema de la voz en la narrativa femenina mexicana", en *Iztapalapa*, México, D.F., núm. 37, julio-diciembre, 1995, p. 177. Número monográfico sobre Escritoras latinoamericanas.

El incesto: deseo transgresor

Desear es desear lo
prohibido.

NESTOR BRAUNSTEIN

1. El tabú del incesto

La sexualidad humana se ha construido a lo largo de milenios. Ha sido un proceso de construcción caracterizado por relaciones sociales mediadas por el tránsito que significó la contención de los instintos y la preponderancia de pactos de convivencia. Agnes Heller plantea que “El surgimiento de la sexualidad coincide con el surgimiento del tabú del incesto, y es por lo tanto, contemporáneo de la regulación social y no de la regulación instintiva”⁷⁹ La tentación del incesto es considerada una inclinación natural, parte de la sexualidad espontánea, que no reconoce limitaciones hasta que éstas son impuestas por una fuerza exterior. George Bataille considera que en la distinción de los seres humanos de los animales es fundamental el trabajo y que por la necesidad de éste se impusieron restricciones de manera paralela, restricciones conocidas como interdictos relativos a los muertos y a la actividad sexual. Freud consideró también la prohibición como hecho fundante de la cultura. La prohibición sexual prioritaria es la prohibición del incesto. Desde los textos bíblicos,⁸⁰ las tragedias de la Grecia clásica, los

⁷⁹ Agnes Heller, *Instinto, agresividad y carácter*. Barcelona, Península, 1980, pág. 92.

⁸⁰ Hay una prohibición reiterada muchas veces en la *Tora* (*Éxodo* XXIII-18, *Éxodo* XXIV-26, *Deuteronomio* XIV-21) que ha sido designada como “la mezcla prohibida”. Se trata del mandamiento que dice: “No mandarás cocinar el cabrito en la leche de su madre”. Los analistas entienden aquí una formulación de la prohibición del incesto (por estar unidos la madre y el niño por una misma sustancia, la leche). En el *Levítico* (XVIII-6,7,8,9,10,11,12,13,14,15,16,17), se enumeran las prohibiciones directamente ligadas al incesto: “6. “Que ninguno de vosotros se acerque a una pariente próxima, para descubrir su desnudez. Yo soy el Eterno. 7. “No

textos fundamentales del psicoanálisis, hasta la literatura de nuestros tiempos, el tema del incesto -de su prohibición, deseo y transgresión- ha estado presente.

La tentación del incesto es uno de los deseos oscuros que diversos personajes de Arredondo viven y también es un tópico muy presente en el círculo literario del que nuestra autora formó parte. Algunos de los escritores agrupados en torno a la *Revista Mexicana de Literatura* -como Tomás Segovia, Juan García Ponce y la propia Inés Arredondo- lo abordaron en su obra literaria, tanto en poesía, como en relatos y ensayos. Tomás Segovia escribió *Defensa e ilustración del incesto*, ensayo donde desde el plano mítico, simbólico, privilegia el incesto entre hermanos sobre cualquier otra forma incestuosa. Juan García Ponce escribió también un ensayo que es fundamental para comprender que este tema era uno de los que ellos hacen dialogar con autores de otras literaturas.⁸¹ En el universo de los cuentos de nuestra autora –sobre todo en los del llamado “Ciclo de Eldorado”- la tentación de la transgresión del tabú, la transgresión simbólica, la transgresión carnal o su presencia como deseo oculto para los propios personajes se presenta con los más diversos matices y variaciones.

Pero si tanto García Ponce como Tomás Segovia trataron en sus textos de reflexión y de creación el motivo del incesto, es Inés Arredondo –a mi parecer- quien lo aborda en varios de sus cuentos con una mirada distinta que revela una nueva visión del tema: el deseo incestuoso desde el deseo y el cuerpo femenino. Para apreciar mejor el giro total de perspectiva, recordemos la carta donde Freud escribe a su amigo Fliess:

Mi autoanálisis es por ahora, lo esencial y promete tener para mí la mayor importancia si logro terminarlo [...] He descubierto en mí, como en cualquier otra parte, sentimientos de amor hacia mi madre y de celos hacia mi padre, sentimientos que son, pienso, comunes en todos los niños [...] Si es así, a pesar de todas las objeciones racionales que se oponen a la hipótesis de una inexorable fatalidad, el

descubras la desnudez de tu padre..., la de tu madre: es tu madre, no debes descubrir su desnudez.” De esta manera se continúa enfatizando en el interdicto de las más diversas posibilidades del incesto. Ver *Ética y estética de la perversión*, pág. 215.

⁸¹ Juan García Ponce, “La carne contigua (El incesto en la literatura contemporánea)”. *Cruce de caminos*. Universidad Veracruzana, México, 1965. El título lo tomó García Ponce de unos versos de Ernesto Mejía Sánchez.

efecto sobrecogedor de Edipo Rey se hace comprensible. (...) La leyenda griega ha captado una compulsión que todos reconocen porque todos la han sentido. Cada oyente fue un día, en la imaginación, un Edipo y se asusta de la realización de su sueño”.⁸²

Notemos cómo el creador del psicoanálisis escribe desde su autoanálisis, es decir desde su perspectiva personal, perspectiva que habla del efecto sobrecogedor de Edipo en los oyentes masculinos. El amor y el deseo del hijo por la madre tienen una larga tradición literaria. La novedad –y lo estremecedor- de “Estío”, el cuento de Inés Arredondo, es que aquí se alude al amor erótico, al deseo de la madre por el hijo. En este texto la madre revela su deseo por su hijo; la madre nos descubre que su cuerpo anhela el de su hijo. Conocemos ahora la perspectiva de Yocasta.

En “Apunte gótico” conocemos el deseo de la hija por su padre; en “Los inocentes” se alude –sin ser el tema central, pero sí con intensidad- de nuevo al deseo de la madre por su hijo; en “La sunamita” asistimos al matrimonio de la joven Luisa –moderna Sunamita- con su anciano tío; en “Río subterráneo” se insinúa una relación simbólicamente incestuosa entre hermanos; en “Los espejos”, el personaje masculino desea –y realiza su deseo- a la muy joven y, mentalmente niña, hermana de su esposa muerta.

En “Estío” el descubrimiento del deseo prohibido será el inicio de una nueva vida y de una nueva conciencia de identidad; en “La sunamita” hay un tránsito de la pureza a la impureza; en “Apunte gótico” se aborda con ambigüedad el incesto en una atmósfera donde se entrecruzan la fantasía y el terror. Lo que une estos tres cuentos, además de la recreación del

⁸² Sigmund Freud, *Cartas a Wilhelm Fliess*. Buenos Aires, Amorrortu, 1986. Al margen del tema, la historia de la conservación-venta-resguardo y publicación de las 284 cartas que a lo largo de 17 años Freud escribió a Fliess, es fascinante. Éric Laurent escribió un texto publicado en Magazine Littéraire, hors-série n° 1, “Freud et ses héritiers, l'aventure de la psychanalyse”, Paris, 2° trimestre de 2000. En español fue publicado en La revista del psicoanálisis. Subjetividad de la época, Año I/No. 3/Septiembre de 2000/Versión Gráfica. Laurent al contar la historia real de las cartas, construye un relato que contiene “los ingredientes de un cuento de hadas moderno, y por lo tanto atroz: una princesa, las investigaciones científicas, un viejo sabio judío, los nazis.”

tabú, es que en los tres tenemos la presencia de una mujer que cuenta desde el presente parte de su vida en el pasado, y “de esta forma los tres cuentos coinciden en tener una narradora que está creando a la ‘otra’ imaginaria en quien el incesto se convierte en señal de identidad”.⁸³

En otros de los cuentos de Inés Arredondo también aparece el deseo incestuoso, el deseo de transgresión del tabú. Veamos primero cómo logra la autora narrar el deseo de una madre por su joven hijo.

2. La madre revela su deseo por el hijo

El incesto es uno de los polos ideales de todo amor. Representa la pureza noble, es decir, la fidelidad a una pureza originaria.

TOMÁS SEGOVIA

“Estío” es el título del cuento que inicia el primer libro publicado por Inés Arredondo: *La señal*, editado en 1965. Este volumen, formado por catorce relatos y poseedor de una unidad temática y estilística que lo hacen un libro perfecto, rotundo, fue escrito y pulido por su autora durante un decenio: desde 1955, cuando el dolor por la muerte de su pequeño hijo la llevó a escribir su primer cuento (“El membrillo”) hasta 1965, cuando decidió organizar como libro los textos narrativos que había estado publicando en revistas. Juan García Ponce escribió que cada uno de los cuentos que lo integran tiene “la espléndida unidad interior de todos los verdaderos escritores”.⁸⁴

⁸³ Esther Avendaño-Chen, *op. cit.*, pág. 67.

⁸⁴ Juan García Ponce, “Inés Arredondo: *La señal* la revela como una espléndida escritora”, en *La cultura en México* (suplemento cultural de la revista *Siempre*), núm.207, 2 de febrero de 1966, pág. XIV.

Si cada uno de los cuentos de *La señal* es un microcosmos que se instaura como un universo pleno, como lo propone Edgar Allan Poe para el cuento moderno, también es posible al realizar la lectura encontrar profundas y secretas correspondencias que fluyen entre sus cuentos y un juego de relaciones con otros textos literarios.

Dice Borges⁸⁵ que para Edgar Allan Poe todo cuento debe escribirse para el último párrafo o la última línea; que todo tiene que ser un gran misterio hasta el final y que como escritor se debe disponer siempre de dos vertientes, o tramas narrativas: la obvia -que cualquier lector advertirá de inmediato- y la oculta -que se mantendrá en misterio hasta el final-. En “Estío” podemos leer dos historias en las intensas páginas que lo forman. La historia de superficie es aparentemente sencilla: capta unas vacaciones de verano de dos jóvenes estudiantes en la casa de uno de ellos. La madre viuda comparte con ellos ese verano. La historia profunda que fluye como un poderoso río subterráneo que busca emerger es la historia del deseo, el más estremecedor de los deseos: el deseo de la madre por su hijo y la toma de conciencia de ella de esa poderosa pulsión hasta entonces oculta. “Estío” es un cuento turbador. La narradora -la madre deseante- comparte con los lectores el proceso de descubrimiento de su sobrecogedor deseo por el fruto prohibido: su hijo. Todo sucede en un espacio solar, con río, mar, arena ardiente, huertas, que toma esos elementos naturales de un lugar real, Eldorado, y que, simbólicamente, evoca el paraíso. Este cuento anuncia la atmósfera que prevalecerá en otros de los relatos del libro que abre. Ya en él se encuentran las afinidades entre cuerpo y naturaleza, la sensualidad femenina que acompasa su ritmo con el ritmo de la naturaleza, el personaje femenino que se encuentra en una situación de límite, el deseo de lo prohibido que aflora y la transformación que ello significa para las mujeres que habitan el cálido universo arredondiano.

En “Estío” podemos escuchar ecos de otros textos. Uno de ellos es el cuento “El árbol” que forma parte también de *La señal*. En las dos páginas de este breve relato podemos

⁸⁵ Jorge Luis Borges, "Prólogos, con un prólogo de prólogos", en *Obras completas IV*, Madrid, Emece, 2005, pág. 155.

distinguir tres intensos hitos: al principio se narra el momento en el que Lucano Armenta planta un árbol para su hijo. Esa acción es descrita enfatizando en la mirada de la mujer que tiene al niño en brazos: “Parecía que el hombre removía la tierra de un lado a otro, rítmicamente, sólo para que ella lo viera, para que disfrutara a sus anchas mirando el juego de los músculos [...] Lucano sonrió dichoso al sentir esa mirada en sus espaldas. Se volvió y caminó hacia la mujer como en un sueño –iluminado y joven, hermoso Lucano Armenta. La abrazó y la besó en la boca”.⁸⁶

El siguiente momento ocurre cuatro años después, cuando el personaje muere por un balazo y es velado en su casa. La muerte del personaje masculino trunca la pasión amorosa en su plenitud. Este tramo nos es narrado por la mujer –ahora viuda- de Lucano. Ella nos relata su incredulidad ante la muerte del hombre amado:

Su cuerpo estaba ahí y parecía que su boca sonreía. No había sangre; cuando lo trajeron ya no había sangre. Estaba pálido, nada más eso, y dijeron que el balazo había sido en el pecho, donde debía de ser. Vestido de kaqui, con sus ropas de campo, esperaba paciente a que aquel segundo en que tropezó y su dedo rozó el gatillo fuera revocado; estaba seguro, él también, de que aquello no era posible, por eso sonreía. Como siempre, yo creí lo que él creía y por eso mandé que sacaran nuestra cama ancha y blanca, de matrimonio, para que él esperara cómodamente. Esperé también, acurrucada a sus pies. Esperé la tarde, la noche, y hubiera esperado toda la eternidad a que se levantara (43-44).

En las siguientes líneas, la narradora nos relata en breves e intensas palabras cómo esa tarde y esa noche jamás la abandonó la certeza de la imposibilidad de la muerte de su amado. Y escribe que tuvieron que sujetarla veinte manos para poder separarla del cuerpo de Lucano.

El tercer momento de la historia se corresponde con el último párrafo y en él la narradora nos dice que a partir de que la separan por la fuerza de su esposo, ella se refugia, para no morir, en su pequeño hijo: “Tiempo después volví en mí, en lo que quedaba de mí, y no pude hacer otra cosa que aferrarme a Román y llorar asida a él. Jamás lloré a solas, porque

⁸⁶ Todas las citas de los cuentos de Inés Arredondo las tomaré de la edición de *Obras completas*, publicada en 1988. Señalaré el número de página al final de la cita.

temí olvidar al niño un instante, el preciso para caer en la tentación de abandonarlo yo también” (44).

Román es el nombre del hijo de la narradora de “Estío”. Ella es también viuda. Ella también ha depositado todo su amor –y en el transcurso del cuento descubrimos junto con ella que también su deseo- en su hijo Román. Por ello y por varias marcas espaciales y lingüísticas, podemos leer “Estío” como lo sucedido años después de la inesperada muerte de Lucano. “El árbol”, como “Estío”, es otro de los cuentos que Inés Arredondo eligió hacer transcurrir en un espacio que podemos identificar con Eldorado. Veamos algunos de estos elementos.

En el cuento donde Román es un niño, se escribe del deseo de la mujer –ni en este cuento ni en “Estío” conoceremos el nombre de ella- por Lucano mientras éste planta un árbol. Años después, la madre del Román ya joven, vive un momento de intenso erotismo al abrazar un árbol; en ambos cuentos en la escena del árbol están presentes una huerta, un río, sol, humedad, semas que nos permiten ubicar estas escenas –y la totalidad de estos dos cuentos- en Eldorado.

Las primeras palabras de “Estío” son: “Estaba sentada en una silla de extensión a la sombra del amate, mirando a Román y Julio practicar el *volley-ball* a poca distancia. Empezaba a hacer bastante calor y la calma se extendía por la huerta.” Este principio del cuento describe una situación de calma, de armonía, de placidez, semejante a la situación inicial de los cuentos de hadas. Varios de los relatos de Inés Arredondo empiezan instaurando un ambiente ordenado, sencillo, donde no parecen tener lugar la intranquilidad ni el desasosiego. Este inicio del cuento lo podemos leer como un momento transcurrido en el mismo espacio, pero algunos años después del momento de la muerte de Lucano Armenta, en “El árbol”:

El corredor da hacia el norte, detrás está el jardín con el amate joven y luego se entra en la huerta umbrosa que llega en declive hasta el río. De las columnas y los arcos que separan el portal del jardín, cuelgan las enredaderas de trompeta y veracruzana que defienden del sol que ciega. En ese portal, hace muchos años, cuando Román tenía cuatro, velamos el cuerpo de Lucano Armenta (43).

El amate, la huerta, el calor, y sobre todo, los personajes: Román y su madre viuda, son los elementos que nos permiten leer en “Estío” la transformación vivida por esa mujer que no acepta la muerte del hombre que ama y que al ser separada por la fuerza del cuerpo de él, nos dice que decidió aferrarse a Román, su hijo. Y esta decisión de volcar todo su amor en su pequeño hijo –de cuatro años- llevará con el transcurso de los años a esta madre, todavía joven, a bordear los límites de la más fuerte de las prohibiciones: la prohibición del incesto, la prohibición de la carne contigua, como lo llama Juan García Ponce en su erudito y apasionado ensayo sobre este tabú.

Estamos en el paraíso,
creemos alcanzar la felicidad,
pero viene la serpiente y uno la espera.

SILVINA OCAMPO

¿Cómo descubre esta madre su terrible deseo? Lo descubre gracias a un recurso narrativo empleado por Inés Arredondo en este y en varios más de sus cuentos. Es el recurso de la figura del doble. En “Estío” los personajes centrales son tres: la madre, el hijo y el amigo del hijo. Román y Julio son jóvenes condiscípulos. En el curso del cuento, la narradora enfatiza en las semejanzas entre estos dos jóvenes y en la coordinación de sus actos; no sólo estudian juntos, también realizan las mismas actividades cotidianas y de diversión. Después del párrafo inicial, dónde la madre los contempla jugar *volley-ball*, los llama a tomar refresco y nos dice:

Con un acuerdo perfecto y silencioso, dejaron de jugar. Julio atrapó la bola en el aire y se la puso bajo el brazo. El crujir de la grava bajo sus pies se fue acercando mientras yo llenaba los vasos. Ahí estaban ahora ante mí y daba gusto verlos, Román rubio, Julio moreno (11).

La narradora continúa con esta mirada donde nos describe a Román y Julio como dos personajes que tienen la misma edad, la misma calidad de estudiantes y realizan las mismas acciones: “A la hora de cenar ya se habían bañado”, “Comieron con su habitual apetito”, y cuando Román le pide a su madre que Julio viva con ellos, compartirán la habitación de

Román, en donde dormirán en camas gemelas. En algunos momentos casi se llega a la identificación física entre los jóvenes. En la escena donde la madre prepara la habitación de su hijo para ser compartida con Julio, apunta ya en la narración el cambio que la nueva situación hará emerger. Como sucede en todo este cuento y en varios más de la autora, los cambios en el interior de los personajes se corresponden con cambios en la naturaleza, o los cambios en la naturaleza anuncian, prefiguran la transformación que vivirá el personaje protagónico:

Abrí por completo las ventanas del cuarto de Román. El aire estaba húmedo y hacia el oriente se veían relámpagos que iluminaban el cielo encapotado; los truenos lejanos hacían más tierno el canto de los grillos. De sobre la repisa quité el payaso de trapo al que Román durmiera abrazado durante tantos años, y lo guardé en la parte alta del *closet*. Las camas gemelas, el restirador, los compases, el *mapamundi* y las reglas, todo estaba en orden. Únicamente habría que comprar una cómoda para Julio. Puse en la repisa el despertador, donde estaba antes el payaso, y me senté en el alféizar de la ventana (12).

Leemos aquí el anuncio del cambio profundo que vivirá la protagonista. Vemos cómo en la narración enfatiza en el contraste entre los relámpagos, el cielo encapotado y los truenos por un lado; y el tierno canto de los grillos, por el otro; este marcar los contrastes será una de las estrategias narrativas que contribuirán a crear una atmósfera de tensión. En “Estío” la naturaleza se presenta como poseedora del bien y del mal.⁸⁷ Por otro lado, la imagen del personaje femenino sentada en el alféizar de la ventana, frontera entre el exterior y el interior, simbólicamente anuncia la situación límite que experimentará. En la siguiente escena narrada, la madre va por primera vez a bañarse en el río, con Román y Julio.

Además de la figura del doble, el texto va tejiendo otra figura: la del triángulo, en donde están los dos jóvenes y, como vértice, la madre. En medio de este triángulo, ella se deja

⁸⁷ En “Estío” y en varios de los cuentos de Arredondo, como en “La sunamita” y “Río subterráneo”, el espacio en el que transcurre la historia tiene un valor sintético y analítico, siguiendo a Luz Aurora Pimentel: sintético porque “el entorno se convierte en el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos del relato, es una suerte de síntesis de la significación del personaje” y analítico, porque “el espacio funge como una prolongación, casi como una *explicación* del personaje. De hecho, entre el actor y el espacio físico y social en el que se inscribe, se establece una relación dinámica de mutua implicación y explicación.” *El relato en perspectiva*. México, UNAM-siglo XXI, 2002, pág. 79.

convencer por Julio, de bañarse con ellos en el río. Y aquí notamos en ella un titubeo, cierta inseguridad y como un descubrirse capaz de acciones no previstas:

Nunca se me hubiera ocurrido bajar a bañarme al río, aunque mi propia huerta era un pedazo de margen. Nos pasamos la mañana dentro del agua, y allí, metidos hasta la cintura, comimos nuestra sandía y escupimos las pepitas hacia la corriente. [...] Muy cerca del agua y a la sombra de los mangos nos tiramos para dormir la siesta (12).

En la voz que narra se conjugan varias voces: unas la identifican con una madre viuda dedicada a su hijo y otras en donde ella es una mujer que redescubre su cuerpo, por momentos en una profunda armonía con la naturaleza y por momentos en una discordancia con el ritmo natural, en la medida en que empieza a intuir el deseo de lo prohibido. Días después del baño en el río, los dos jóvenes van al cine; ella se niega a acompañarlos y se queda en casa:

El calor se metía al cuerpo por cada poro; la humedad era un vapor quemante que envolvía y aprisionaba, uniendo y aislando a la vez cada objeto sobre la tierra [...] Llegué a mi cuarto y dejé caer la toalla; frente al espejo me desaté los cabellos y dejé que se deslizaran libres sobre los hombros, húmedos por la espalda húmeda. Me sonreí en la imagen. Luego me tendí boca abajo sobre el cemento helado y me apreté contra él: la sien, la mejilla, los pechos, el vientre, los muslos (13).

Después de este autorreconocimiento del propio cuerpo, pleno de sensualidad, ella experimenta –y tiene el don para transformarlo en palabras y, así, hacérselo sentir- el placer de comer los frutos que la naturaleza en la que vive le regala: “...saqué tres mangos gordos, duros. Me senté a comerlos en las gradas que están al fondo de la casa, de cara a la huerta. Cogí uno y lo pelé con los dientes, luego lo mordí con toda la boca, hasta el hueso; arranqué un trozo grande, que apenas me cabía y sentí la pulpa aplastarse y al jugo correr por mi garganta...”⁸⁸

⁸⁸ Inés Arredondo elige el mango, fruto que se da en Sinaloa –y de manera especial en Eldorado- una de sus variedades más grandes y jugosas, conocido popularmente como mango paraíso. En otro de sus cuentos elige el membrillo, también abundante en Sinaloa y que en la narración también evoca el paraíso. De “Estío” y de la memorable escena de los mangos, Fabienne Bradu escribió: “El cuento se va desarrollando como una lenta acumulación de los elementos, las atmósferas, las circunstancias que concurren a volver factible la consumación del incesto entre una madre y su hijo. En esta lenta acumulación, habría que mencionar la excepcional escena en

Siempre con la presencia del agua –río o mar-, del calor, del intenso sol y de la humedad en el cuerpo, las figuras del doble y del triángulo se entrelazan con el descubrimiento por parte de la madre, primero del deseo de Julio hacia ella y, lenta, intensa y dolorosamente, del deseo de ella por su hijo. Notamos en ese proceso de autodescubrimiento un cambio de entonación de la voz narrativa, cambio que va acompañado de un elemento irracional que irá entrelazándose entre las palabras y va poniendo al personaje femenino más en conocimiento de su cuerpo. De un día que nos acerca al clímax de esta historia, la narradora-madre escribe: “Un sábado fuimos los tres al mar. Escogí una playa desierta porque me daba vergüenza que me vieran ir de paseo con los muchachos como si tuviéramos la misma edad.” Ella se unta aceite y se sienta en la parte casi seca, detrás de la línea húmeda que la marea deja en la arena, mientras los dos jóvenes están dentro del mar: “Lejos, oí los gritos de los muchachos; me volví para verlos: no estaban separados de mí más que por unos metros, pero el mar y el sol dan otro sentido a las distancias.” El hecho de que ella contemple a los muchachos sentada en la línea que separa el mar de la playa, y de que los escuche más lejos de lo que ellos están, podemos leerlo como un símbolo de que ella se encuentra en una zona de límite: un límite entre ella y los jóvenes que no debe transgredir.

Entonces, son ellos quienes vienen corriendo hacia ella, juntos, en una imagen del doble. Y Román le dice que le van a enseñar unos ejercicios del pentatlón. Y una vez más la figura del doble: “Corrieron, lucharon, los miembros esbeltos confundidos en un haz nervioso y lleno de gracia [...] -Ahora vas a ver el salto del tigre –me gritó Román antes de iniciar la carrera...” Y aquí seguirá la descripción de la belleza del cuerpo joven de su hijo, a la par del vislumbre del deseo hacia él, que ella sabe prohibido:

que la madre, sola en la casa rodeada de un calor abrasante, se abandona al placer de comer salvajemente tres mangos helados. Con esta sola escena Inés Arredondo logra sugerir una saturación de sensualidad en la mujer; de gozosa sensualidad y de abandono al placer.” Fabienne Bradu: "La escritura subterránea de Inés Arredondo", en *Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX*. México, FCE, 1987, págs. 29-49.

Lo vi contraerse y lanzarse al aire vibrante, con las manos extendidas hacia delante y la cara oculta entre los brazos. Su cuerpo se estiró infinitamente y quedó suspendido en el salto que era un vuelo. Dorado en el sol, tersa su sombra sobre la arena. El cuerpo como un río fluía junto a mí, pero yo no podía tocarlo (15).

Y de esta intensa descripción de lo bello que le parece el cuerpo de su hijo, la madre pasará a describir cómo ahora que él está en la playa y que ella empieza a intuir su pulsión libidinal, ahora sí entra al mar, huyendo del hijo deseado: “No sé cuándo, cuando Román cayó al fin sobre la arena, me levanté sin decir nada, me encaminé hacia el mar, fui entrando en él paso a paso...” (15). Ella nos hace sentir que entre ella y la naturaleza existe una armonía:

El agua estaba tan fría que de momento me hizo tiritar; pasé el reventadero y me tiré a mi vez de bruces, con fuerza. Luego comencé a nadar. El mar copiaba la redondez de mi brazo, respondía al ritmo de mis movimientos, respiraba. Me abandoné de espaldas y el sol quemó mi cara mientras el mar helado me sostenía entre la tierra y el cielo (15).

Al salir del agua, se siente aturdida y le alegra que Román y Julio ya no estén allí. Y toma conciencia del peso de su cuerpo deseante, siempre con la presencia del calor: “caminé sobre la playa que quemaba como si fuera un rescoldo. Otra vez mi cuerpo, mi caminar pesado que deja huella” (15). Enseguida siente que la armonía entre ella y la naturaleza se fisura, que algo no está bien: “Bajo las palmeras recogí la toalla y comencé a secarme. Al quedar descalza, el contacto con la arena fría de la sombra me produjo una sensación discordante; me volví a mirar el mar; pero de todas maneras un enojo pequeño, casi un destello de angustia, me siguió molestando” (16). Aquí podemos ver cómo en medio de esa cotidianidad por momentos tan placentera, aparece el desasosiego, la angustia. El deseo inconsciente de esta mujer por transgredir los límites de la pulsión del incesto, instala la sensualidad, pero también la angustia. Para Freud lo siniestro es algo terrible que se percibe en lo más familiar, en lo más íntimo. Lo siniestro tiene que ver con los temores primigenios y también con los deseos prohibidos. A partir de aquí la intensidad del relato se incrementa: Julio casi le declara abiertamente su deseo y ella avanza en la intuición de su propia pasión, no por Julio, sino por el más prohibido de los hombres: su hijo. Y de nuevo, su descubrimiento del deseo surge en el escenario de una naturaleza tropical con la que ella siente armonizarse:

Seguí hasta encontrar un recodo en donde los árboles permitían ver el río, abajo, blanco. En la penumbra de la huerta ajena me quedé como en un refugio, mirándolo fluir. Bajo mis pies la espesa capa de hojas, y más abajo la tierra húmeda, olorosa a ese fermento saludable tan cercano sin embargo a la putrefacción. Me apoyé en un árbol mirando abajo el cauce que era como el día. Sin que lo pensara, mis manos recorrieron la línea esbelta, voluptuosa y fina, y el áspero ardor de la corteza. Las ranas y la nota sostenida de un grillo, el río y mis manos conociendo el árbol. Caminos todos de la sangre ajena y mía, común y agolpada aquí, a esta hora, en esta margen oscura (16).

Vemos aquí una vez más cómo entre este personaje femenino y la naturaleza exuberante de Eldorado se establece una especie de fusión, un ritmo acompasado. El río, la alfombra de hojas, la tierra húmeda, los grillos, las ranas, se entrelazan con el sentir de la mujer que vive el despertar de su deseo. La naturaleza y las sensaciones de ella fluyen paralelas, como el río que mira. El contraste entre el río adjetivado como blanco y cuyo cauce es como el día y la penumbra desde donde ella lo mira fluir se corresponde con el contraste que ella observa entre los “caminos todos de la sangre ajena y mía, común y agolpada aquí, a esta hora, en esta margen oscura”. Cuando ella escribe sobre las hojas de los árboles como de un fermento oloroso y saludable y agrega “tan cercano a la putrefacción”; así como cuando contrasta el río blanco, como el día, con la margen oscura desde donde ella lo contempla, es como una anticipación simbólica del deseo que se develará en el curso de la narración. Deseo que si tuviera como depositario alguien de otra sangre, de sangre ajena, podría ser luminoso como el día; pero que si es un deseo hacia un ser de la propia sangre, resulta oscuro, putrefacto.

Esa noche, nos dice ella, tuvo “sueños extraños y espesos”. Y a partir de allí, cuenta: “Los días se parecían unos a otros; exteriormente eran iguales, pero se sentía cómo nos internábamos paso a paso en el verano” (17). Como vemos, la narradora señala siempre la importancia de los elementos de la naturaleza y sobre todo, de la estación del calor, en el desarrollo de su historia. Es como si sus sensaciones y pensamientos se pautaran al ritmo de la naturaleza. Y llegamos aquí a la última noche de ese ardiente verano que conoceremos a través de los recuerdos de esta mujer que descubre su pasión prohibida. Ella escribe, rememorando: “Aquella noche el aire era mucho más cargado y completamente diferente a todos los que había conocido hasta entonces. Ahora, en el recuerdo, vuelvo a respirarlo hondamente” (17). El deseo instaura un sentido distinto de la realidad. La narradora cuenta un pasado que

rememora con intensidad y en estas líneas el “yo” que narra está en plena concordancia con el “yo” narrado.

Y en la soledad de su cuarto, ella se siente parte de la naturaleza y percibe, sobre todo, el peso de su cuerpo. Recuerda aquí, las sensaciones de plena sensualidad vividas en la escena anterior del mar, cuando empezaba a intuir –y a huir- de su deseo: “No tuve fuerzas para salir a pasear, ni siquiera para ponerme el camisón, me quedé desnuda sobre la cama [...] La única realidad era que mi cuerpo pesaba de una manera terrible [...] Y lo único que subsistía era mi propio peso sobre la tierra o sobre el agua; eso era lo que centraba todo aquella noche” (17). Aquí, Inés Arredondo coloca el cuerpo femenino en el centro del tiempo y de la narración. El cuerpo femenino escrito desde la propia mujer dueña de él, ya no desde la perspectiva del otro, del hombre. Ella es la dueña de su cuerpo y de su deseo. En el énfasis en el cuerpo femenino y su peso podemos ver también cómo la narradora descubre la materialidad del deseo. Asimismo, en esta escena podemos leer también la nostalgia por la continuidad perdida, esencia del erotismo en Bataille: “En la base [de la sexualidad] hay pasajes de lo continuo a lo discontinuo o de lo discontinuo a lo continuo. Somos seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible; pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida.”⁸⁹ Y, agrega: “esa nostalgia gobierna y ordena, en todos los hombres, las tres formas del erotismo.” Siguiendo el pensamiento del autor de *Las lágrimas de eros*, habría sólo dos formas de pasaje de lo discontinuo a lo continuo: en la reproducción y en la muerte. Veamos: “...la reproducción sexual, que pone en juego, y sobre la misma base, la división de las células funcionales, hace intervenir, del mismo modo que en la reproducción asexual, una nueva clase de pasaje de la discontinuidad a la continuidad.”⁹⁰ Dando un giro a las palabras del autor, podríamos interpretar aquí la nostalgia de la madre de Román por la continuidad perdida, por la época en donde el cuerpo del hijo vivió en su vientre. Y si siempre el erotismo supone una disolución relativa del ser, esta disolución y deseo de lograr la continuidad implica

⁸⁹ Bataille, *op. cit.*, pág. 19.

⁹⁰ *Ibidem*, pág. 18.

la desnudez: “La acción decisiva es la de quitarse la ropa. La desnudez se opone al estado cerrado, es decir, al estado de la existencia discontinua. Es un estado de comunicación, que revela un ir en pos de una continuidad posible del ser, más allá del repliegue sobre sí.”⁹¹

Y sigue en el cuento la reflexión de nuestra protagonista sobre la instauración también de otro tiempo, diferente al cronológico de la cotidianidad, al instaurarse la pulsión del deseo prohibido: “Estar así no puede describirse. Porque casi no se está, ni medirse en el tiempo porque es a otra profundidad a la que pertenece” (17). Escucha que regresan los muchachos y elige continuar en ese entregarse -en ese tiempo sin tiempo- a su naturaleza: “Oí muy claros sus pasos, pero tampoco entonces me moví. Era una trampa dulce aquella extraña gravedad” (17).

A partir de este momento, los minutos siguientes serán narrados con un ritmo acelerado, vertiginoso, muy distinto al ritmo del inicio de esta historia que transcurre desde la calma al frenesí del deseo. Y entonces vendrá la ruptura brusca de ese abandonarse, vendrá el despertar de esa especie de letargo pleno de sensualidad, deseo y conciencia del propio cuerpo. Y asistiremos como lectores a una de las escenas más perturbadoras que podamos imaginar: “toda yo me puse tensa, crispada, como si aquello hubiera sido lo que había estado esperando durante aquel tiempo interminable. Un roce y un como temblor [...] Afuera, en el pasillo, alguien respiraba, no era posible oírlo. Pero estaba ahí, y su pecho agitado subía y bajaba al mismo ritmo que el mío: eso nos igualaba”. Hasta aquí no sabemos quién está en el pasillo, la narradora dice: “Ahora sabía quién estaba del otro lado de la puerta” (17), pero no lo dice, mantiene la ambigüedad, nosotros como lectores no sabemos con certeza quién es. Y ese enigma será mantenido por la narración, incluso cuando la mujer deseante y deseada se encuentra con el joven que la espera anhelante, acentuando el suspenso y la tensión de la

⁹¹ *Ibidem*, pág. 23.

escena: “En la oscuridad⁹² era imposible mirarlo, pero tampoco hacía falta, sentía su piel muy cerca de la mía. Nos quedamos frente a frente, como dos ciegos que pretenden mirarse a los ojos. Luego puso sus manos en mi espalda y se estremeció. Lentamente me atrajo hacia él y me envolvió en su gran ansiedad refrenada. Me empezó a besar, primero apenas, como distraído, y luego su beso se fue haciendo uno solo” (18).

En la continuación de esa escena de pasión y erotismo, encontramos ecos del momento en donde ella abraza un árbol, en el momento en que contempla el río y empieza a sentir su oscuro deseo: “Lo abracé con todas mis fuerzas, y fue entonces cuando sentí contra mis brazos y en mis manos latir los flancos, estremecerse la espalda. En medio de aquel beso único en mi soledad, de aquél vértigo blando, mis dedos tantearon el torso como árbol, y aquel cuerpo joven me pareció un río fluyendo igualmente secreto bajo el sol dorado y en la ceguera de la noche. Y pronuncié el nombre sagrado.”⁹³

En el clímax de estas líneas se condensa lo esbozado en lo escrito desde el inicio del cuento. Aquí Inés Arredondo recrea toda la idea del cuento, el deseo del incesto y su imposible realización, deseo que aflora desde lo más profundo de esta madre, gracias a la presencia del amigo del hijo, que se convierte en una especie de doble o sustituto. Retoma el elemento del abrazo al árbol; árbol y escena que claramente nos permiten escuchar los ecos del cuento en donde una joven madre observa con profundo erotismo a su pareja sembrar un árbol para su hijo. Descubrimos aquí que el árbol sembrado años antes por el padre para el hijo, el árbol abrazado por ella y el joven tembloroso de deseo, simbolizan para esta mujer el hijo en quien

⁹² A propósito del erotismo en la obra de Carmen Riera, María Rodríguez escribe: “la oscuridad constituye el espacio del deseo, alejado del espectáculo y de la luz”. Ver Osvaldo Parrilla, *Comparación y contraste del erotismo en la ficción de María de Zayas y Carmen Riera*. Madrid, Pliegos, 2003, pág. 113.

⁹³ Evodio Escalante ha escrito sobre “Estío”: “Este solo texto bastaría para asegurarle a su autora un lugar en la historia del cuento mexicano del siglo XX. Denso y tenso a la vez, preciso y casi mórbido en los detalles, este texto contiene también lo que podría ser el *lapsus linguae* más cruel de que se tenga memoria.” Evodio Escalante, “El talante filosófico (y transgresor) de Inés Arredondo”, en *Laberinto*, Milenio Diario, México, 15 de marzo de 2008.

ha depositado primero todo su amor y ahora descubre, con espanto y dolor, que también su pasión y su deseo.⁹⁴

La narración concluye después de contar el horror y la desesperación de Julio, el joven enamorado de la madre de su amigo, al escuchar el nombre de Román de labios de ella. Julio abandona la casa, pero antes la narradora habla con él: “le dije que yo ignoraba absolutamente que me sucediera aquello, pero que no creía que mi ignorancia me hiciera inocente. /-Lo nuestro era mentira porque aunque se hubiera realizado estaríamos separados”. Su nostalgia por la continuidad perdida era nostalgia y deseo por su hijo, no por otro ser diferente, aún cuando la imagen del doble fue la que permitió que el deseo aflorara desde el inconsciente primigenio. Ella envía a su hijo a estudiar a México y resume su nuevo estado en tres palabras; “me quedé sola”, con las que termina el cuento.

Recordemos que la primera escena del cuento transcurre en un día luminoso y la última en una noche oscura. Lo común a ambas escenas –y a todas las de “Estío”- es el intenso calor. En este texto, a diferencia de otros de Inés Arredondo, el personaje central no tiene como única opción la locura o la muerte. Pero sí sufre una profunda transformación que va de ser una madre amorosa, que vive feliz la compañía de su hijo y de su joven amigo; a ser una mujer que descubre que ha bordeado los límites del interdicto del incesto. Su castigo es la soledad.

“Estío” e “Imagen primera”. Diálogo de textos

Entre el primer cuento de *La señal*, de Inés Arredondo y el primer cuento de *Imagen primera*, de Juan García Ponce existe una red de vasos comunicantes. Recordemos -para ver la red intertextual de nuestra escritora con la cultura de su época- que ambos autores forman parte

⁹⁴ La antropóloga Margaret Mead señala el horror, como característica que acompaña al incesto: “tabú nos parece más adecuada que prohibición, ya que lo que pesa sobre el incesto, que con frecuencia carece de sanción legal, va siempre acompañada de un sentimiento de intenso horror.” El incesto, Enciclopedia de Ciencias Sociales, V.5, págs. 694-699.

del Grupo de la Casa del Lago y de la Generación de la Revista Mexicana de Literatura; y que ellos y los demás autores que integran esta promoción establecen un fructífero diálogo con la literatura nacional y la universal, así como entre los textos que ellos escriben. Es en ese diálogo con la literatura en donde sus integrantes se nutren y se forman. Uno de los integrantes de su generación con quien Arredondo mantuvo una relación más intensa es el autor yucateco. Lo que escribe Magda Díaz y Morales, con motivo de la entrevista hecha al autor y titulada “Juan García Ponce. Polígrafo total”, en muy buena medida podríamos también verlo en nuestra autora:

Su estudio sobre los universales (el ser, la muerte, el absoluto, el tiempo, el lenguaje), le ha permitido entablar un diálogo abierto y permanente con el arte, la literatura y la filosofía de fines del siglo XIX y la del siglo XX y transmitirnos sus lúcidas reflexiones. Sin lugar a dudas, sus trascendentales fundamentos han desembocado en sus propuestas hermenéuticas; por ejemplo, el carácter sagrado del arte. El arte para él es el único que nos puede llevar al conocimiento y comprensión del absoluto.⁹⁵

La señal es el primer libro escrito y publicado por la escritora sinaloense, en 1965; *Imagen primera* es también el primer volumen de cuentos publicado por García Ponce, en 1963. El personaje protagónico de “Imagen primera”, relato que abre el volumen del libro del mismo título, lleva por nombre, Inés. Esther Avendaño-Chen, al analizar las múltiples relaciones intertextuales que se establecen entre los dos libros, escribe:

Tanto en *La señal* como en *Imagen primera* existe el mismo afán de búsqueda por encontrar la raíz o el motivo de ciertos acontecimientos que marcaron a los personajes; en ambos, también, se indaga sobre el porqué de las relaciones humanas y su significado, en un enfrentamiento permanente con el tiempo y lo inexplicable de la existencia; en ambos, se apunta hacia la pluralidad y se concibe la vida como algo conflictivo y ambiguo. Además, los dos textos muestran una constante preocupación por el amor y el

⁹⁵ Magda Díaz y Morales, entrevista publicada en el sitio Juan García Ponce. Página del escritor. En la misma entrevista, Díaz y Morales cita una frase del autor que también puede evocar la concepción de Arredondo: “*el arte es siempre un espejo de la libertad en la cual se hacen visibles tanto la vida como la muerte, tanto la razón como la locura, tanto la inteligencia como los sentimientos, tanto la pasión como la indiferencia y también tanto la virtud como el vicio, porque no los sustituye ni los juzga, sino que los obliga a mostrarse.*”

tiempo, *por el amor incestuoso y las relaciones triangulares, por la soledad...*⁹⁶ (el énfasis es mío, D.G.M.).

Aquí veremos lo concerniente a las relaciones intertextuales que podemos establecer como lectores del primer cuento de *Imagen primera* con el primero de *La señal*. En el cuento de García Ponce se narra la historia de la relación de dos hermanos que crecen con su madre, tras la muerte del padre. La vida de los hermanos transcurre tras los muros de una vieja casona con amplios jardines; los hermanos comparten su infancia y establecen lazos de apoyo mutuo. Esta convivencia fraternal se interrumpe cuando la madre decide enviarlos a estudiar en diferentes internados, alejados del pueblo. Al regresar a la casa materna, la joven –Inés– entabla un noviazgo y siempre, confunde y compara la imagen de su novio –el tercer elemento que forma el triángulo amoroso– con la de su hermano Fernando, y asistimos como lectores a la visión de la mutua atracción entre los dos hermanos, dibujándose nítidamente la figura del incesto. Conocemos esta historia de erotismo fraternal a través de un narrador que cuenta la transgresión del tabú como un suceso que pertenece al pasado.

Recordemos que en “Estío” la narradora es la madre que también escribe sobre lo acaecido en el pasado. Observamos así que el énfasis en ambas historias se pone en el contraste entre dos periodos temporales: “un ayer y un ahora que establecen separaciones y uniones de perspectivas, las cuales confluyen en el acto de escribir para lograr hacer presente la imagen primera y/o el estío, respectivamente, o sea, el momento que dio origen al cuento. Tanto en “Imagen primera” como en “Estío” se narra un amor natural junto a otro incestuoso, aunque en el primero el incesto se deje ver más que en el segundo. Tanto en uno como en otro, la forma como se tocan los momentos trascendentes, de transformación o de cambio, están marcados por la transgresión.”⁹⁷

⁹⁶ Esther Avendaño-Chen, *op. cit.*, pág. 77.

⁹⁷ Avendaño-Chen, *op.cit.*, pág. 79

Coincido plenamente con Esther Avendaño-Chen cuando afirma que, por varias razones, “Estío” se sitúa en una posición de avanzada y es aún más transgresor que el contemporáneo “Imagen primera”. Desde la perspectiva de su tema, “Estío” va más allá, debido a que el incesto entre madre e hijo ha sido considerado por la cultura patriarcal como una infracción más grave que la de padre e hija, o la de hermanos; la razón estriba en la relación física e interna, de sangre, que une a madre-hijo desde antes del nacimiento.⁹⁸

Otro elemento que hace de “Estío” un texto altamente transgresor en el contexto literario mexicano –y en el de la narrativa en lengua española- es el hecho de haber sido uno de los primeros cuentos que abordaron el tema del incesto en nuestra literatura.⁹⁹ Y, como otra vuelta de tuerca en la transgresión, por primera vez se descubre, en la narrativa de una autora mexicana, el deseo de una madre por su hijo, desde la perspectiva y visión de la mujer. Cuando en la tragedia griega Edipo le pregunta a quien todavía no sabe que es su madre: “¿Y el lecho maternal no ha de temerse?”, ella le responde hablando del deseo del hijo: “¿porqué angustiarse por bodas con la madre? ¡Muchos las tienen: en sueños se unen maritalmente con sus madres!”¹⁰⁰ Pasarán siglos para que conozcamos del deseo incestuoso desde el sentir de la madre, desde el interior de Yocasta.

Y pasarían décadas para que otras autoras abordaran este tema, después de que Inés Arredondo escribiera “Estío”. El cuento arredondiano fue publicado por primera vez en 1962¹⁰¹. Es también en nuestro país donde se publica en 1985 un libro cuyo primer cuento

⁹⁸ Otto Rank, *The Incest theme in literatura and legend*. Baltimore, John Hopkins U, 1992, pág. 301. Rank escribió su impresionante y extenso trabajo sobre incesto y literatura durante los primeros años del siglo XX, siendo secretario y amanuense de la sociedad psicoanalítica, bajo el mando de Freud. Años después fue terapeuta, maestro y amante de Anaïs Nin, quien le dedica intensas páginas en sus *Diarios*.

⁹⁹ Tal vez el primer antecedente de abordaje del tema del incesto en la narrativa mexicana de autora sea la novela de Guadalupe Marín, *La única*, México, Ed. Jalisco, 1938. En ella, Marín emplea un lenguaje crudamente erótico al describir los deseos incestuosos de un hermano por su hermana menor; la descripción, para esa época, era realmente escandalizante.

¹⁰⁰ Sófocles, “Edipo Rey”, en *Las siete tragedias*. México, Porrúa, 1962, pág. 141.

¹⁰¹ En *Anuario del Cuento Mexicano*, INBA, México, 1962, págs. 22-29.

recrea la tragedia griega con la forma de un monólogo de la madre de Edipo, el título no podría ser más revelador: “Yocasta confiesa”, que abre el volumen *Huerto cerrado, huerto sellado*, de Angelina Muñiz Huberman. En *Los bordes de lo real*, de la autora argentina Liliana Heder, se incluye “Yocasta”, donde una madre se enfrenta a su deseo por su hijo casi niño. La chilena Alejandra Basualto publica en el año 2000 un cuento que también lleva como título el nombre de la madre de Edipo, en él nos habla del deseo de Yocasta por su joven hijo.¹⁰²

En “Yocasta confiesa”, Angelina Muñiz reescribe el mito griego y lo trastoca. En este cuento, escrito en la forma de un monólogo, la figura femenina adquiere un protagonismo que la tragedia griega le negó. Ella recrea el mito pero desde una perspectiva en la que lo femenino muestra su prevalencia. En las primeras líneas, Yocasta describe embelesada a Edipo, en palabras donde se entrelazan la descripción física de la belleza del personaje masculino con el deseo que el ver ese cuerpo se despierta en la narradora. Lo que ella ve y lo que siente; la mirada externa y la interna se unen:

Y lo amé yo también: amé su cuerpo joven y ágil, el peso de sus músculos, su cabeza redonda y suave, la proporción precisa de sus miembros, como un potro en carrera libre hacia el mar. [...] El deseo de su cuerpo y de sus labios, de su sonrisa y del color de sus ojos, de su piel dulce y tersa, de su pecho duro y cubierto levemente de vello, me hizo silenciar lo que debería haber anunciado.¹⁰³

Esta mirada deslumbrada de una madre que contempla a su hijo, mirada que enfatiza en la descripción de un cuerpo que despierta el más intenso de los deseos, a pesar de que quien

¹⁰² Angelina Muñiz Huberman, *Huerto cerrado, huerto sellado*. CNCA, México, 1992. Liliana Heder, *Los bordes de lo real*, Alfaguara, 1991. Alejandra Basualto, en *Cuentos chilenos contemporáneos*. Santiago, LOM, 2001. En el terreno de la reflexión psicoanalítica, en la década de los ochenta, Christiane Olivier publicó en Francia *Les enfants de Jocaste. L’empreinte de la mère*. La autora dice que Freud era un hombre y que ella es una mujer, por lo mismo, ella aborda el caso desde otra perspectiva. En español fue publicado como *Los hijos de Yocasta. La huella de la madre*. México, FCE, 2003.

¹⁰³ Angelina Muñiz, *op. cit.*, pág. 21.

siente esa atracción sabe de manera conciente que quien despierta su pasión es alguien sobre cuyo deseo pesa la prohibición, nos recuerda la mirada y el deseo de la narradora de “Estío”, al contemplar a su hijo:

Lo vi contraerse y lanzarse al aire vibrante, con las manos extendidas hacia delante y la cara oculta entre los brazos. Su cuerpo se estiró infinitamente y quedó suspendido en el salto que era un vuelo. Dorado en el sol, tersa su sombra sobre la arena. El cuerpo como un río fluía junto a mí, pero yo no podía tocarlo.

“Los inocentes”

Y llegamos aquí a otro cuento de Inés Arredondo en donde el fantasma del incesto asoma su rostro y en donde también el deseo prohibido surge desde lo más profundo del inconsciente cuando la madre describe la belleza del joven hijo adolescente. A diferencia de “Estío”, en donde la pasión incestuosa –descubierta por la madre y jamás realizada- es el eje en torno al cual gira todo el cuento; en “Los inocentes”¹⁰⁴ el deseo incestuoso aparece en un cuento cuyo centro es la tragedia de los desaparecidos durante la guerra sucia mexicana que en el la década de los setenta desató el régimen en contra de los jóvenes que decidieron luchar en contra del autoritarismo y por la búsqueda de la transformación del país. En este cuento se narra una historia en donde un hecho de homonimia deviene fatal para un joven de sólo dieciséis años, asesinado por el poder. La historia es narrada en primera persona, por la madre del joven desaparecido. La narradora nos hace partícipes de la soledad en la que la ausencia del hijo la ha sumido. Si en otros cuentos de nuestra autora la mirada es esencial para el reconocimiento de los personajes, aquí su ausencia se revela como el signo de la soledad: “Nadie me mira, ya, a los ojos”, son las primeras palabras de este texto en donde conocemos de la desesperación, el

¹⁰⁴ “Los inocentes” es el tercer cuento del segundo libro de Inés Arredondo: *Río subterráneo*. Este cuento y “Las muertes”, del mismo libro, aluden al periodo de represión conocido como guerra sucia, cuando el régimen mexicano reprimió, asesinó y desapareció a cientos de jóvenes. Son dos de los cuentos menos estudiados por la crítica. Arredondo escribió un tercer cuento que alude a la violencia del régimen mexicano: “La cruz escondida”, cuento largo donde se narra la historia del líder de un levantamiento armado después de ser capturado por el gobierno. Estudiar estos tres cuentos es una tarea pendiente para la crítica.

dolor, la esperanza y la desesperanza de esta madre ante la captura de su hijo por las fuerzas del Estado. Y también conocemos del deseo que el hijo despierta en la narradora-madre:

Un preso político de dieciséis años. Un hijo de dieciséis años, jugoso y frágil. Eso, su hermosura era lo que lo hacía más visible y más seguramente escogido entre los otros. Una tarde, mirando la fotografía de su credencial de estudiante, olvidé por qué lloraba y, ante sus ojos claros y sonrientes, mi pecho se llenó del gran gozo que siempre fue amarlo, y lo besé muchas, muchas veces. Pensé que me lo estaba “comiendo a besos” y no sé por qué la maligna palabra “apetecible” vino a romperlo todo y a hacer más grande mi horror, un horror que nacía en mí y que se iba ampliando vertiginosamente [...] Me miré las manos. Las suyas son mucho más blancas y con uñas almendradas. Palpé mi cuerpo reseco y recordé su radiante cuerpo. Nadie era comparable a él, nadie...¹⁰⁵

3. Electra-niña descubre su deseo

En “Apunte gótico” Inés Arredondo muestra su maestría para lograr la escritura de un cuento en donde, a pesar de su brevedad, muestra en la voz de una niña, inocencia y perversión, erotismo y horror, luz y oscuridad. Como en “Lo que no se comprende” y “Orfandad”, también narrados por personajes niñas, la autora revela una infancia muy lejos del paraíso de la inocencia pintada color de rosa por otras plumas y por las buenas conciencias. En esos tres cuentos, nuestra autora explora a fondo los sentimientos y vivencias de sus tres niñas protagonistas y nos presenta una visión intensa, sin adornos, de la infancia.

En “Apunte gótico”, cuento de poco más de una página de extensión, la narradora oscila imperceptiblemente de la anécdota a la ensoñación, de la ensoñación al deseo, del deseo a la alucinación, de la alucinación al horror. Es un texto construido a partir de una serie de indicios que cada lector debe interpretar para poder descifrar los enigmas que plantea. Aquí vemos cómo lo escrito por Huberto Batis, en su reseña sobre *La señal*, se actualiza de nuevo:

Inés no vende la anécdota, sino que la ofrece como un enigma encerrado en sí mismo; antes que nada le interesa que sea capaz de hacer ver al lector el momento central, y no es precisamente el punto del clímax, en que sus personajes –tú, yo, cualquiera- se ven atrapados por su destino y *significan* algo [...] Todo

¹⁰⁵ Inés Arredondo, “Los inocentes”, en *Obras Completas*, pág. 115

lector, enfrentado a una literatura abierta a la interpretación eventual, está sin embargo encadenado por las reglas del juego del escritor.¹⁰⁶

Lo que la propia autora expresó: “Yo no digo la última palabra porque me gusta que la gente piense y tenga inquietudes”¹⁰⁷, lo podemos aplicar al pie de la letra a “Apunte gótico”, texto en donde la intensidad se entrelaza con lo ambiguo; lo expresado con lo insinuado; lo dicho con lo velado. El título nos proporciona una clave de lectura. Recordemos que la literatura gótica surge en el siglo XVIII en las letras inglesas asociada a obras –generalmente novelas- que transcurren en enormes castillos oscuros, solitarios, con truenos y relámpagos, siempre en una atmósfera de misterio y terror. En los relatos góticos se advierte un erotismo larvado y un amor por lo decadente y ruinoso. La depresión profunda, la angustia, la soledad, el amor enfermizo, aparecen en estos textos vinculados con lo oculto y lo sobrenatural. Se caracteriza por el desarrollo de una trama donde todo tiende desde el inicio a situaciones en las que la adversidad y lo siniestro se apoderan de los personajes. Aparece también lo grotesco mediante la presencia de figuras humanas deformes, animales o vegetales que despiertan la repulsión, el rechazo. En el siglo XIX –con Edgar Allan Poe, Joseph Sheridan Le Fanu, Guy de Maupassant, entre otros- el género evoluciona para enfatizar en el terror psicológico, más que en el producido por elementos externos. Veamos cómo Inés Arredondo construye su cuento incluyendo algunos de los elementos del relato gótico.

La narradora es una niña que contempla el cuerpo de su padre, acostados ambos lado a lado (sólo al final del texto sabremos que es su padre, lo cual aumenta la ambigüedad que recorre todo el cuento). Y digo el cuerpo porque no podemos determinar con certeza si el padre está vivo o muerto. Lo mismo sucederá con la madre, aunque ella merece sólo una

¹⁰⁶ Huberto Batis, “Los relatos de Inés Arredondo”, *Sábado*, 11 de noviembre, 1989, pág. 1. En este artículo, escrito por la muerte de la autora, Batis incluyó también el texto-reseña que años atrás había escrito para la edición de Era. Ver Claudia Albarrán, *op.cit.*, pág. 152. “Apunte gótico” aparece en *Río subterráneo*, en él y en los otros cuentos de este segundo libro de Arredondo, la autora continúa explorando, muchas veces con mayor intensidad, y con obsesión, los temas planteados en *La señal*.

¹⁰⁷ Aída Reboredo, “El escritor debe mantenerse en la marginalidad” (entrevista a Inés Arredondo), *Unomásuno*, 28 de mayo, 1980, pág. 16.

mención, a diferencia del padre, cuya figura está presente en todo el cuento, desde la primera línea hasta la última. La habitación es alumbrada sólo por una vela, cuya claridad amarillenta torna difusos los contornos del cuerpo del padre. La narradora dice que la tormenta había pasado, ignoramos si se refiere a una tormenta de la naturaleza (podemos intuir que sí, eso explicaría que la única luz en la oscuridad de la noche sea la vela, pero no hay otro indicio que evite la ambigüedad) o se refiere a una tormenta interior, que podría ser una pesadilla infantil: “La tormenta había pasado. Él hubiera podido apagar la vela y enviarme a dormir en mi cama, pero no lo hacía. No se movió. Siguió con el tronco levemente vuelto hacia la derecha y el brazo y la mano extendidos hacia mí, con el dorso vuelto y la palma de la mano abierta, sin tocarme: mirándome, reteniéndome.” La voz infantil que narra reúne inocencia y perversidad al describir de manera enigmática la escena, donde un erotismo latente se percibe. Al igual que en las primeras palabras del texto: “Cuando abrí los ojos vi que tenía los suyos fijos en mí”, nunca sabremos si el padre la mira con deseo y buscando retenerla en la cama, o si es la narradora la que interpreta y siente la mirada erótica.

Viene enseguida la única mención a la madre, en el mismo tono enigmático de todo el texto: “Mi madre dormía en alguna de las abismales habitaciones de aquella casa, o no, más bien había muerto. Pero muerta o no, él tenía una mujer, otra, eso era lo cierto. Era la causa de que mi madre hubiera enloquecido. Yo nunca la he visto.” Espacio con indicios propios de la narrativa gótica, enigma, locura, erotismo en sólo tres líneas. Las habitaciones abismales, además de remitir al espacio gótico, connotan la idea de precipicio, sima, oquedad, cavidad, hondura, creando con ello una atmósfera en donde el incesto se dibuja. Y, enseguida, una descripción plena de erotismo:

Vi la blanca carne del brazo tendido hacia mí, tersa, sin un pelo, dulce y palpitando con el vaivén de la flama. Los dedos ligeramente curvos sobre la mano ofrecida apenas: abierta. Hubiera querido poner un pedacito de mi lengua sobre la piel tibia, en el antebrazo (123).

Liliana von der Walde, en su análisis de “Apunte gótico” interpreta este párrafo como la confluencia de lo erótico y lo sagrado:

El dominio de la protagonista no son, pues, esas habitaciones tan desconocidas como la misma madre. Su recinto es otro. No el abismo, no el averno, sino uno deificado. Me refiero al cuarto del padre donde ella verifica un ritual erótico que tiene por altar la cama, donde rinde tributo al progenitor que la convoca. Arredondo, conocedora de la paradoja bíblica (y de otras religiones o mitologías) en la que lo sagrado puede ser igualmente algo sucio, sacraliza el cuarto, lo hace centro de adoración. Y lleva a sus últimas consecuencias una idea varias veces explotada: la veneración a la divinidad es frecuentemente libidinal. También hace del padre un dios, un demiurgo -que el lector entiende maldito- al que se reverencia.¹⁰⁸

El cuento de Arredondo continúa con un párrafo en donde una intensa corriente de erotismo transita entre la narradora y el personaje masculino: “Tenía los ojos fijos en mí, tan serenos que parecía que no me veía. Llegué a pensar que estaba dormido, pero no, estaba todo él fijo en algo mío. Ese algo que me impedía moverme, hablar, respirar. Algo dulce y espeso, en el centro, que hacía extraño mi cuerpo y singularmente conocido el suyo. Mi cuerpo hipnotizado y atraído.” Y, enseguida, unas líneas en donde la ambigüedad se intensifica y en donde Eros y Tanatos se confunden: “Ese algo podía ser la muerte. No, es mentira, no está muerto: me mira, simplemente. Me mira y no me toca: no es la muerte lo que estamos compartiendo. Es otra cosa que nos une.” El eros sexual se transforma aquí en Tanatos. Podríamos leer también el deseo de la hija de la muerte del padre, para liberarse de la culpa por la pulsión incestuosa. Pero enseguida rectifica y aclara que no es la muerte lo que comparten, sino que es otra cosa lo que los une, que bien podría ser el deseo. En las siguientes líneas se introduce otro elemento de horror: una niña-rata, repulsiva y asquerosa:

Pero sí lo es. Las ratas la huelen, las ratas la rodean. Y de la sombra ha salido una gran rata erizada que se interpone entre la vela y su cuerpo, entre la vela y mi mirada. Con sus pelos hirsutos y su gran boca llena de grandes dientes, prieta, mugrosa, costrosa, Adelina, la hija de la fregona, se trepa con gestos astutos y ojos rojos fijos en los míos. [...] Con sus sucias uñas se aferra al flanco blanco, sus rodillas raspadas se hincan en la ingle, metiéndose bajo la sábana (124).

¹⁰⁸ Lillian von der Walde, “Apunte gótico, de Inés Arredondo”, en *Te lo Cuento otra vez. (La ficción en México)*. Ed. de Alfredo Pavón. Universidad Autónoma de Tlaxcala-Universidad Autónoma de Puebla, México, 1991 (Serie Destino Arbitrario, 3), págs. 109-119. Aquí, Von der Walde sigue la riquísima línea abierta por Rose Corral en su brillante texto de introducción a las *Obras Completas* de nuestra autora, titulada “Inés Arredondo: la dialéctica de lo sagrado”.

La presencia alucinante de la niña que se transforma en el animal más asqueroso y repulsivo, introduce otro rasgo de horror, que podríamos interpretar como el elemento que viene a evitar la realización del incesto. Porque en “Apunte gótico”, como en “Estío”, la posibilidad del incesto se presenta con toda la fuerza de una pulsión primigenia; con todo el deseo de lo prohibido, pero cuando la consumación del incesto parece inminente, sucede algo que rompe esa terrible posibilidad, como una advertencia de no sobrepasar los límites del interdicto, de no violar el tabú. La insinuación de la posibilidad del incesto y el hecho de que al final su realización práctica se evite, da más fuerza aún a estos textos. Fabienne Bradu, en su acercamiento a este cuento que aborda el deseo de la hija por el padre, escribió:

El tema del incesto está encarnado en su posibilidad sensual de consumación, y aunque nada suceda, aunque todo sea visión, alucinación o sueño, queda plasmado, con toda su fuerza, en su misma evitación. En este caso, el tema del incesto se plantea y se evita simultáneamente en el límite entre realidad y sueño, en la materialización de imágenes que evocan esas dudosas márgenes donde se juega un precario equilibrio. Nada ha pasado pero todo ha sido dicho.¹⁰⁹

Comparto esta lectura, al igual que la de Graciela Martínez Zalce, quien escribió, a propósito del cuento: “La transgresión [...] se queda en el nivel del lenguaje, de la precisión para describir las sensaciones, para calificar los lugares, para nombrar la torturante espera que es el deseo no realizado, el dolor de los celos. El padre siempre será de otra; mujer o muerte; nunca de la hija. Una vez más, el objeto de deseo, el objeto sagrado, se ha investido de tabú. Su ley ha sido violada, pero la prohibición se impone.”¹¹⁰ En cambio, Lillian von der Walde, interpreta todo el texto como un monólogo realizado después de la conclusión de una relación sexual física entre el padre y la hija.

En “Apunte gótico”, Inés Arredondo logra reconstruir palabra a palabra las sensaciones de una niña deseante del amor y del cuerpo de su padre, logra describir el halo impalpable que transita entre dos cuerpos; logra expresar con el lenguaje de la alucinación el vaivén entre la

¹⁰⁹ Fabienne Bradu, *art. cit.*, pág. 37.

¹¹⁰ Graciela Martínez Zalce, *op. cit.*, pág. 83.

luz y la sombra, el deseo y lo prohibido, el placer y el horror que el deseo incestuoso despiertan en la niña protagonista, y en un juego especular, en quienes leemos el cuento.¹¹¹

4. Otras perspectivas del deseo incestuoso

a. El deseo del padre por la hija

En “Estío” y en “Apunte gótico”, como hemos visto, el deseo incestuoso y la posibilidad de su realización, evitada en el momento en que parece inminente la transgresión del interdicto, es el tema central de estos dos cuentos. Ambos comparten además –al igual que “Los inocentes”– el hecho de ser los primeros textos dentro de la narrativa mexicana en abordar la pulsión incestuosa desde la perspectiva de la mujer deseante: la madre que descubre su deseo por el hijo y la hija-niña que insinúa su deseo por compartir el lecho paterno. Veremos ahora brevemente cómo el deseo incestuoso asoma su rostro en otros cinco relatos de Inés Arredondo, aún sin ser en ellos el tema central, nos muestra cómo la presencia del deseo prohibido por familiares muy cercanos, es una de las obsesiones que aparece en cuentos escritos a lo largo de tres decenios de escritura de nuestra autora.

¹¹¹ Sería muy interesante hacer un estudio comparativo de “Apunte gótico”, “Lo que no se comprende” y “Orfandad”, de Arredondo con “Pecado mortal” y “Voz en el teléfono” de Silvina Ocampo. Ambas autoras comparten con Henry James la maestría para narrar desde una perspectiva infantil y dismantelar convenciones, ambas sitúan estos cuentos en casonas de estilo gótico, ambas narran en un tono intimista, confidencial; varios de los tópicos sobre “Pecado mortal” analizados por Cristina I. Fangmann, en “Ese infinito recinto impenetrable. Memoria, olvido y auto-imagen en Silvina Ocampo”, *Ipotesi. Revista de estudios literarios*, podemos leerlos en “Apunte gótico”, veamos uno: “dado que la historia se focaliza desde el punto de vista de la niña, sólo conocemos lo que siente ella, quien, en su mundo moral sabe que no ha cometido un mal menor sino un 'pecado mortal'. Es el sujeto femenino el que carga con la culpa y las consecuencias del acto clandestino. Por esa razón, su drama es el de todos los monstruos: la 'pánica soledad' de saberse distinta e incomprendida, y lo peor, el temor a no ser querida”.

“La sunamita”

En “La sunamita” y en “Mariana”, dos cuentos que forman parte de *La señal*, se expresa el deseo de un tío por la sobrina y del padre hacia la hija, respectivamente. “La sunamita” relata en su inicio la historia de una joven que acude al llamado de su tío moribundo, para acompañarlo en sus últimos días y evitar así el temor del anciano a morir solo. Narrado por la protagonista, el cuento está precedido por un epígrafe bíblico. El paratexto tomado del *Antiguo Testamento*, proporciona una clave de lectura, el influjo de sugerencia de la intertextualidad nos lleva a ampliar el registro de lectura:

Y buscaron una moza hermosa por todo el término de Israel, y hallaron a Abisag Sunamita, y trajéronla al rey.

Y la moza era hermosa, la cual calentaba al rey, y le servía, mas el rey nunca la conoció.

Reyes I, 3-4

A partir de esta cita, el relato arredondiano se irá tejiendo de manera análoga al relato bíblico: Luisa, la joven protagonista, llega a casa del tío y nos dice que ella “había vivido en su casa como una hija durante mucho tiempo”¹¹², es decir, entre la joven y el anciano (“de setenta y tantos años de edad”) existe simbólicamente una relación de padre e hija. Todo el relato transcurre en una atmósfera de ardiente calor. Cuando la joven llega, el anciano, ante lo que parece su muerte inminente, solicita casarse *in articulo mortis* con su sobrina. Todos: sacerdote, parientes y amigos instan a Luisa a aceptar esa unión que a ella le parece monstruosa. Recordemos que este relato está narrado por la joven, desde su propia perspectiva; a diferencia del relato bíblico que le sirve de pórtico. El texto bíblico citado está relatado por un narrador omnisciente extradiegético en tercera persona, quien cuenta la historia de Abigail sunamita de forma impersonal y “objetiva”, con una marcada toma de distancia. En cambio, en “La sunamita”, la autora se sitúa en el interior del personaje femenino

¹¹² Inés Arredondo, “La sunamita”, en *Obras Completas*, pág. 88. El epígrafe está en la misma página. En las siguientes citas de este cuento sólo anotaré el número de página.

y mira desde ahí. Y, como escribe Gloria Prado en su enriquecedor acercamiento a este cuento:

Lo que no se abordó y explicitó en la relación bíblica, se desarrolla aquí: la perspectiva y la dimensión ético-emocional de la Sunamita-Luisa, que en el episodio escriturario no existe. De este modo, el punto de vista de la autora real empírica, se empata con el de su personaje femenino y aflora el registro que es insignificante en la historia del gran rey hebreo, David, puesto que éste es el personaje realmente significativo. De ella sólo se dice que “era una moza hermosa”, lo cual, como es de esperarse, le proporcionaba al viejo rey gran placer, y estaba, además, para calentarlo y servirlo, pero nunca sabremos qué es lo que pensaba o sentía la jovencita.¹¹³

En el cuento de Inés Arredondo, la narradora va relatando el cúmulo de sentimientos encontrados primero, y después, cuando es convencida de casarse y el viejo tío reclama “sus derechos”, y se vuelve demandante, tirano y perverso, relata su repugnancia. Aquí es importante señalar que el poder eclesiástico, representado por el cura del pueblo, juega un papel determinante: primero persuade a Luisa a que se case con el viejo tío; luego ante la huida de la joven por los reclamos del anciano lascivo, la obliga a volver y a complacerlo, ya que debe de cumplir con “sus deberes”. Cuando desesperada ante el nuevo llamado, le cuenta su historia que le parece “un sueño repugnante”, ella le pregunta “-¿Y yo?”, el cura le responde: “-Comprendo, pero si no vas será un asesinato. Procura no dar ocasión, encomiéndate a la Virgen, y piensa que tus deberes...” (96). Al cura no le importan los

¹¹³ “La sunamita” fue publicado por vez primera en la *Revista Mexicana de Literatura*, septiembre-diciembre, 1961, págs. 14-24. Hay una película inspirada en este cuento: *La sunamita*. Adaptación de Inés Arredondo y Juan García Ponce, bajo la dirección de Héctor Mendoza, México, 1966; está grabado en disco: *La Sunamita*, voz de la autora, presentación de Huberto Batis, Textos-UNAM, México, 1980 (Voz Viva de México, 57); se hizo también una adaptación para ópera: *La Sunamita*, adaptación para ópera de Guillermo Sheridan (el guion se publicó en la revista *La Orquesta*, marzo-abril, 1988), la dirección escénica estuvo a cargo de Jesusa Rodríguez, con música de Marcela Rodríguez. Es uno de los relatos más abordados por la crítica. A mi parecer, uno de los mejores ensayos escritos sobre él es el de Gloria Prado, “La re-escritura de escrituras, reconfiguraciones de Inés Arredondo”, en *Lo monstruoso es habitar en otro*, ed. cit., págs. 63- 71.

sentimientos de la joven, sólo vale en función de cumplir “sus deberes”, por monstruosa que sea la petición del abyecto y lascivo viejo. Su vida y sus sentimientos no tienen importancia.¹¹⁴

De esta manera, así como en “Estío” conocemos los sentimientos y deseos de Yocasta, en “La sunamita”, Inés Arredondo nos presenta la otra perspectiva del antiguo relato: la de la joven llevada, como un gran privilegio, a calentar y servir al viejo agonizante. Conocemos ahora lo repugnante y doloroso que resulta para una joven el ser obligada a cumplir los deseos de un viejo; que en este caso para Luisa representaba al padre.

“Mariana”

En “Mariana” el deseo incestuoso del padre por su hija se insinúa de manera tangencial en este cuento en donde se explora a profundidad la búsqueda del amor-pasión *-l’amor fou-* y la relación entre erotismo y muerte. El texto narra la historia de amor entre Mariana y Fernando. El padre de Mariana trata de evitar por todos los medios –castigos, golpes, viajes, amenazas, súplicas- que su hija vea al enamorado. La narradora –amiga de Mariana- dice que nadie comprende “esa inexplicable fiereza” para oponerse al amor de los jóvenes. Cuando finalmente los amantes sortean todos los obstáculos y se casan, la narradora dice de los jóvenes novios: “Nunca vi dos seres tan hermosos: radiantes, libres al fin.”¹¹⁵ La amiga enfatiza en lo inexplicable de la férrea oposición del padre a la relación amorosa de Mariana: “pensé en lo absurdo que resultaba ahora don Manuel por no haber permitido el noviazgo desde el principio” (100). Ante la evidencia del profundo amor entre Mariana y Fernando, el padre de la novia muestra una actitud que quien narra no se explica, somos los lectores

¹¹⁴ La relación incestuosa entre tío y sobrina aparece también –más de tres décadas después- en la novela de Mónica Lavín, *Tonada de un viejo amor*, publicada en 1996 y en la de Adriana González Mateos, *El lenguaje de las orquídeas*. México, Tusquets, 2007.

¹¹⁵ Inés Arredondo, “Mariana”, en *Obras completas*, ed. cit., pág. 100. En las siguientes citas de este cuento sólo anotaré número de página.

quienes debemos armar el sentido de esa intensa contrariedad manifiesta. Veamos primero la expresión del amor-pasión y la intensa comunicación entre los jóvenes amantes:

Encima de la mesa estaban una mano de Fernando y una mano de Mariana, los dedos de él sobre el dorso de la de ella, sin caricias, olvidadas; no era necesaria más que una atención pequeña para ver la presencia que tenía ese contacto en reposo, hasta ser casi un brillo o un peso, algo diferente a dos manos que se tocan. No había padre, ni razón capaces de abolir la leve realidad inexpresable y segura de aquellas dos manos diferentes y juntas (100).

Ante ese amor y ante el desafío de la ley del padre que representa, él expresa su contrariedad y profundo dolor:

Oscuro está en la boda de su hija, que se casa con un buen muchacho, hijo de familia amiga –y recibe con una sonrisa los buenos augurios- pero tiene en el fondo de los ojos un vacío amargo (100).

Volveré sobre este intenso cuento al abordar la relación entre erotismo y muerte

b. El deseo entre hermanos

En cuatro cuentos de Inés Arredondo se aborda –con diversa intensidad- el deseo incestuoso entre hermanos: “Río subterráneo”, “Los espejos”, “Wanda”, “Los hermanos”. Por la belleza que alcanza en la insinuación del incesto y al sumergirse en el mundo de la alucinación y la locura, abordaré aquí “Río subterráneo”, sin limitar mi análisis al tema del incesto, intentando un acercamiento integral.

Es una de las más bellas locuras jamás
captada (o conseguida) en una forma
precisa, laberíntica y compleja, tal y como
debiera ser la verdadera demencia.

ELOY URROZ

“Río Subterráneo”, el cuento que da título al segundo libro de Inés Arredondo, se encuentra en el lugar central de ese volumen. Es un cuento sobre la locura y parece estar escrito desde la locura misma. El texto logra penetrar, horadar en el mundo de la alucinación, de la imaginación exacerbada, de la angustia, y todo ello con un lenguaje envolvente, seductor. Su lectura mantiene nuestra alma en vilo, nos permite asomarnos –y por momentos sentirnos dentro de él- en el abismo del delirio y percibir el mundo extraño, alucinado, que habitan Sergio y Sofía. Enrique Serna, en su acercamiento a la cuentística de nuestra autora, escribió sobre este relato que da título al libro: “...el tono elegíaco y la atmósfera delirante difuminan la anécdota, al punto de que puede leerse como un poema en prosa. Más que un cuento sobre la locura es un poema escrito desde la locura misma, de ahí su proximidad a lo que Lorca llamaba “la oscura raíz del grito”.¹¹⁶

La locura ya estaba sugerida en varios de los cuentos de Arredondo, aparecía en los personajes que sobrevivían a las pasiones imposibles, que buscaban el absoluto, que optaban por la soledad, por vivir al margen, o que –como Fernando, de “Mariana”- se convertían en habitantes permanentes del manicomio. En los estados límites vividos por esos personajes, ya estaba insinuada o presente la demencia, “como una semilla que puede seguir creciendo y llenar la vida hasta volverse la vida misma”.¹¹⁷ En “Río subterráneo”, la autora logró captarla en su estado más puro; en este relato parece condensar lo diseminado en otros de sus textos. Aquí ya no es el resultado de otra historia, de otra pasión, es la historia central, al tiempo que contiene en una dimensión simbólica la lucha de la escritura contra la angustia.

¹¹⁶ Enrique Serna, “Dialéctica pasional de Inés Arredondo”, en *Las caricaturas me hacen llorar*. México, Joaquín Mortiz, 1996, pág. 270.

¹¹⁷ Fabienne Bradu, *art. cit.*, pág. 47.

La narración está a cargo de un personaje femenino, que narra en primera persona. Ella es la menor de cuatro hermanos y cuenta lo que vio y escuchó desde niña sobre el hermano mayor, Pablo. Así como en “Mariana” vemos un complejo juego de perspectivas y voces en la narración, en “Río subterráneo” encontramos varias voces engarzadas que propician en el lector el adentrarse a fondo en la demencia que explora el cuento. Es el único texto arrendondiano escrito en forma epistolar. La narradora escribe una carta al último descendiente de esa estirpe atrapada en la locura: el hijo de Pablo. La tía escribe al sobrino para evitar que él regrese a la casa familiar y la locura lo contamine. Ella busca transmitir a su sobrino aquello que el padre de él transmitió a su vez a Sergio. Lo que la narradora sabe, Sergio -el segundo de los hermanos- lo aprendió de Pablo; Sergio lo enseñó a Sofía y ésta a la narradora: Y ahora escribe la carta para que el sobrino aprenda la suma de saberes que ella ha acumulado. Desde las primeras líneas, el texto-carta da muestras de su cuidado extremo para buscar y seleccionar siempre las palabras justas, precisas:

He vivido muchos años sola, en esta inmensa casa, una vida cruel y exquisita. Es lo que quiero contar: la crueldad y la exquisitez de una vida de provincia. Voy a hablar de lo otro, de lo que generalmente se calla, de lo que se piensa y lo que se siente cuando no se piensa. Quiero decir todo lo que se ha ido acumulando en un alma provinciana que lo pule, lo acaricia y perfecciona sin que lo sospechen los demás.¹¹⁸

Cuando la narradora dice que aquello que se ha ido acumulando en su alma, ella lo pule, lo acaricia y lo perfecciona podemos leer aquí simbólicamente el esfuerzo que Inés Arredondo comentó hacer para elegir una a una las palabras de sus cuentos. Y cuando la tía más adelante escribe: “Tú no tomas en cuenta el río y sus avenidas, el sonar de las campanas, ni los gritos. No has estado tratando, siempre, de saber qué significan, juntas en el mundo, las cosas inexplicables, las cosas terribles, las cosas dulces. No has tenido que renunciar a lo que se llama una vida normal para seguir el camino de lo que no comprendes¹¹⁹, para serle fiel”,

¹¹⁸ Inés Arredondo, “Río subterráneo”, en *Obras Completas*, pág. 125. En las siguientes citas del cuento sólo anotaré número de página.

¹¹⁹ Uno de los cuentos de su último libro lleva el título de “Lo que no se comprende”, la autora exploraba los mismos temas en diversas variantes, indagando siempre otros grados de realización.

encontramos parte de su ideario poético: escribir para tratar de explicar lo inexplicable, para buscar comprender aquello que no se comprende. Escribir para contener, en y con las palabras, lo otro, lo siniestro, lo que atemoriza. Escribir para evitar que el mal aflore en la vida, para contenerlo en los límites de la escritura: “Soy la guardiana de lo prohibido, de lo que no se explica, de lo que da vergüenza, y tengo que quedarme aquí para guardarlo, para que no salga, pero también para que exista. Para que exista y el equilibrio se haga. Para que no salga a dañar a los demás” (125). El mundo fantasmagórico de las pulsiones intenta surgir, como un río subterráneo que busca salida, ella se propone permitir a ese mundo oscuro aflorar en las palabras, revelarlo, para velarlo. Luego describe lo que otros personajes arredondianos vivían en otros cuentos; pero es como si la narradora diera un paso más -un paso esencial- en acercarse a la comprensión de lo oscuro oculto: “Siento que me tocó vivir más allá de la ruptura, del límite, en ese lado donde todo lo que hago parece, pero no es, un atentado contra la naturaleza. Si dejara de hacerlo cometería un crimen” (125). Destino trágico al que no es posible sustraerse, pero contra el cual combaten uno a uno los cuatro hermanos de esa familia. Y si mientras leemos percibimos la lucha de la narradora contra la demencia, lucha que realiza por medio de la escritura; ella le cuenta al primer destinatario de la carta -y a nosotros, lectores- cómo Sofía luchó contra su destino y el de Sergio a través de otra de las expresiones artísticas: la arquitectura. Desde la primera línea había mencionado la inmensa casa donde vive. Ahora, para evitar que el hijo de Pablo tenga la más mínima curiosidad por conocerla, la describirá en detalle:

Es una casa como hay muchas, de tres corredores que forman una U, pero en el centro, en lugar de patio, ésta tiene una espléndida escalinata, de peldaños tan largos como es largo el portal central con sus cinco arcos de medio punto. Baja lentamente, escalón por escalón, hace una explanada y luego sigue bajando hasta lo que en otro tiempo fue la margen del río cuando venía crecido. No te puedes figurar lo hermosa que es.

A la altura de la explanada fueron socavadas cuatro habitaciones; dos de cada lado de la escalinata, así que quedaron debajo de los corredores laterales y parece que siempre estuvieron allí, que soportan la parte de arriba de la casa. Quizá sea verdad. Estas cuatro habitaciones están ricamente artesonadas: Sofía pensó que ya que no podía tener comodidades tu padre, ni siquiera muebles, debía disfrutar de algún lujo extraordinario (126).

Esta descripción minuciosa nos recuerda la del célebre cuento “Casa tomada”, de Julio Cortázar y la de “La casa inundada”, de Felisberto Hernández. En los tres relatos lo detallado de la descripción se encuentra en concordancia con la importancia de esas casas en cada uno de esos tres excepcionales cuentos de la narrativa latinoamericana. Dice Beatriz Espejo que algunas de las ediciones del texto incluyen un plano de la construcción.¹²⁰

La edificación de la escalinata en el centro de la casa –imaginada por Sofía y realizada por Sergio- puede interpretarse como un símbolo de la locura que se encuentra en el centro de la vida de esta familia.¹²¹ Sofía buscó constreñir la locura de Sergio en la construcción de la majestuosa escalinata y la narradora busca –con una parsimonia desesperada- encerrarla valiéndose de la escritura. Busca guardarla entre las palabras, “para que no salga, pero también para que exista.” Podemos leer aquí una idea central de la poética arredondeana: dejar que en la escritura afloren las pulsiones, deseos, sueños, temores, reminiscencias, lo otro, lo oscuro, impulsos que la vida civilizada busca por todos los medios mantener ocultos. Ser la guardiana de lo prohibido no significa ocultarlo, negar su existencia, significa dejarlo hablar, expresarse; para aprisionarlo entre las palabras, en la escritura.

En “Río subterráneo” todo sucede en la casa y en el interior de los personajes; pero, como en todos los cuentos arredondianos ubicados en un espacio que toma elementos y trata de recrear espacios de la geografía sinaloense, en los que crea una atmósfera acompasada entre

¹²⁰ En “La Sinaloa de Inés Arredondo”, *Casa del Tiempo*, núm. 86, junio, 1989, pág. 56, Elena Urrutia afirma que en una ocasión Inés Arredondo le comentó que la anécdota de “Río subterráneo” la había escuchado en Sinaloa y le aseguró que la escalera del cuento existía: “Esta escalera existió –me dijo Inés- yo la vi en Mocolito. Y había una mujer que cuidaba la casa pero la escalera ni era de mármol ni estaba bien hecha. Luego me contaron que habían estructurado en ella la Casa de la Cultura de Mocolito.” Ver Claudia Albarrán, *op. cit.*, pág. 208.

En los días de escritura de esta tesis, escrita en la ciudad de nacimiento de la autora que la motiva, visité la Casa de la Cultura de Mocolito y efectivamente, allí está todavía la escalera de la que Inés Arredondo tomó elementos para construir con palabras la espléndida escalera de “Río subterráneo.”

¹²¹ El cuento se encuentra también en el centro del libro.

personajes y entorno natural, donde una empatía profunda enlaza los más diversos estados de ánimo de los seres atormentados que habitan sus cuentos, con la fuerza de la naturaleza; en este cuento el título cumple la función de prefigurar el sentido que el río cumplirá. En “Estío”, el verano, su calor, su fuego que parece penetrar al personaje central, o la “tarde oscurecida por nubarrones amenazantes” que precede al matrimonio de “La Sunamita”, son una muestra de esta relación entre naturaleza y personajes.¹²²

En “Río subterráneo”, la narradora establece una relación entre la fuerza incontenible del río desbordado, al que el exceso de agua imprime una potencia avasalladora, lo saca de cauce, lo hace arrastrar todo lo que encuentra y no hay fuerza -ni humana ni natural- capaz de detener o controlar ese ímpetu que todo lo destruye, con la psique de Pablo, el primero de los hermanos que vive la locura:

Que escapara del cuarto artesonado no fue culpa de nadie. Posiblemente pienses que alguien dejó la puerta abierta o la llave al alcance de su mano, pero si hubieras visto alguna vez la llegada del río crecido, oído cómo su ruido terrestre como un sismo llena el aire antes de que puedas ver la primera y terrible ola que arrastra ya casas, ganado, muertos, sabrías que él tuvo que salir de ese cuarto como el río de su cauce, y destruir y destruirse para que la vida otra, ajena y la misma, tu vida quizá, pueda volver a empezar (126).

La narradora cuenta lo que le enseñó Sofía, “a quien se lo había enseñado Sergio, quien a su vez se lo planteó al ver enloquecer a su hermano Pablo” (125). Más adelante dice: “todo comenzó antes de que yo pudiera entenderlo y te lo transmitiré de acuerdo con mis recuerdos, no con el tiempo ni los razonamientos” (127). La voz narradora se ubica así al margen del

¹²² En contraste con los cuentos del “Ciclo de Eldorado”, encontramos en algunos textos, muchas veces, descripciones de una naturaleza diferente, pero que también parecen verdaderos estados anímicos, como en “Canción de cuna”: “Sobre la llanura inmensa la paja amarillenta se eriza bajo la lluvia. El día gris extiende su tiempo sin esperanza. Ayer y mañana fueron y serán iguales, sin otra cosa que lluvia y frío; barridos interminablemente por el viento que se lleva todo color, toda voz, cualquier insinuación de alegría.” En *Obras completas*, pág. 51.

discurso de la razón, ella narra desde las profundidades, desde los abismos de la locura. Cede con frecuencia la palabra a Sofía, quien busca comprender la locura del hermano mayor para detener su avance en Sergio:

- Pablo siempre fue alegre, ruidoso, le gustaba cantar y levantar en vilo a nuestra madre para darle vueltas y que diera gritos mientras él reía. Alegre y fuerte, muy fuerte. O quizá lo veíamos así porque era mucho mayor. Pero ahora dicen que se ha tornado violento, que hay momentos en que destruye todo lo que encuentra, y que quiere matar. La fuerza y la alegría juntas, más una exasperación que corrompa y desvirtúe la alegría, pueden transformarse en violencia (129).

Recuerda la narradora haber escuchado a Sofía describir así la locura de Pablo. Y cuenta que cuando dejó de ser una niña, “Sofía me instruyó, supe que ella empleaba todo el día para buscar el modo, las palabras para decir las cosas, tomando siempre en cuenta, en primer lugar y antes que nada, la angustia de Sergio.” (129) La lucha de Sofía en contra de la locura es verdaderamente titánica. Acepta lo irreversible de la locura de Pablo e intuye la de Sergio. Y como es a Sergio a quien ella ama, busca constreñir la insania, creando una atmósfera de dulzura y de contención. Para Sofía la lucidez puede mantenerse sólo dando a los hechos, los sentimientos y los pensamientos la forma adecuada. Esa búsqueda de la forma armoniosa como condición para impedir que lo otro oculto se desborde, se salga de cauce, la aprendió Sofía de las cartas que Sergio le enviaba de Europa. En ellas, él le escribía de la necesidad de “ajustarlo todo a proporciones humanas, porque la desmesura es siempre más poderosa que el hombre” (130). Pero la lucha de Sofía logra frenar sólo por un tiempo el destino trágico de Sergio. Porque pronto el segundo de los hermanos empieza a hablar a Sofía de su malestar: “pero cuando me habló de su angustia, de que se le metía en el pecho y no lo dejaba pensar, ni respirar, porque lo iba invadiendo, poseyendo desde esa herida primera que es igual a un cuchillo helado a un costado del pecho, comprendí que a eso debía aplicarse todo lo que sobre la importancia de la forma me había enseñado” (130), y a partir de esa confesión angustiante, ella decide buscar día a día las palabras cálidas y dulces capaces de mitigar la herida del alma de su hermano. Sofía es conducida por su deseo de proteger y cuidar a Sergio –y, sobre todo, de impedir que sea internado como Pablo- a negar el diagnóstico médico. Ella cita las palabras

de Sergio para describir su estado anímico y nos encontramos ante una de las más logradas imágenes verbales de la angustia:

“Quiero encontrar una cosa tersa, armónica, por donde se deslice mi alma. No estos picos, estas heridas inútiles, este caer y levantar; más alto, más bajo, chueco, casi inmóvil y vertiginoso. ¿Te das cuenta? Siento que me caigo, que me tiran, por dentro, ¿entiendes?, me tiran de mí mismo y cuando voy cayendo no puedo respirar y grito, y no sé y siento que me acuchillan, con un cuchillo verdadero, aquí. Lo llevo clavado, y caigo y quedo inmóvil, sigo cayendo, inmóvil, cayendo, a ningún lugar, a nada. Lo peor es que no sé por qué sufro, por quién, qué hice para tener este gran remordimiento, que no es de algo que yo haya podido hacer, sino de otra cosa, y a veces me parece que lo voy a alcanzar, alcanzar a saber, a comprender por qué sufro de esta manera atroz, y cuando me empino y voy a alcanzar, y el pecho se me distiende, otra vez el golpe, la herida y vuelvo a caer, a caer. Esto se llama la angustia, estoy seguro” (130).

Sofía comprende a Sergio porque lo ama. Aquí aparece también el fantasma del incesto: entre Sofía y Sergio, los dos hermanos que se encuentran en el centro de su estirpe: justo en medio de Pablo y la hermana menor, quien se encargará de transmitir la historia de la lucha desesperada contra la locura a través del arte. En el universo de los cuentos de nuestra autora – sobre todo en los del llamado “Ciclo de Eldorado”- la tentación de la transgresión del tabú, la transgresión simbólica, la transgresión carnal o su presencia como deseo oculto para los propios personajes se presenta –como hemos visto- con los más diversos matices y variaciones.

En “Río subterráneo” en el amor descrito entre Sofía y Sergio encontramos ecos de otras literaturas, en un rico juego intertextual. La narradora rememora la imagen que desde su percepción de niña veía:

Ellos eran mis hermanos, pero yo aún no entendía. Eran más bien hermanos, muy hermanos entre sí. No tenían ningún parecido físico, aparte del cuerpo delgado y la piel que parecía transparente en los párpados. Sin embargo, ellos sacaban el acuerdo de la diferencia aparente: el ritmo al que se movían; las manos; los profundos ojos extáticos, encharcados, les daban una semejanza muy grande (127).

Ella interpreta ese parecido deliberado como una defensa que los dos hermanos levantaron. La narradora recuerda sus años de niña contemplando el amor dulce entre Sofía y Sergio. Ellos dos viviendo en un mundo propio, del que ella intuye muy pronto que no debe hablar con nadie. La imagen de esta relación amorosa de los dos hermanos evoca la de los personajes de uno de los relatos del escritor francés Jean Cocteau: *Los niños terribles*, texto que gira en torno al amor entre una pareja fraternal. Entre los rasgos típicos de las parejas incestuosas en la literatura, el autor destaca el de la semejanza, de la imagen propia reflejada en el otro. Pablo e Isabel, los hermanos del relato, se repiten mutuamente. Junto a la semejanza, se destaca la soledad de la pareja; su diferencia respecto a los demás y su aislamiento. Otro relato que insinúa una relación incestuosa entre hermanos y en donde también la casa tiene una importancia esencial es “La caída de la casa Usher”: “Un sorprendente parecido entre el hermano y la hermana fue lo primero que atrajo mi atención, y Usher, adivinando quizá mis pensamientos. Murmuró algunas palabras, por las cuales supe que la muerta y él eran mellizos y que entre ambos habían existido siempre simpatías casi inexplicables”¹²³. Otros hermanos incestuosos con los que Sofía y Sergio comparten rasgos viven entre las páginas de *La sangre de los Walsung*, de Thomas Mann.¹²⁴ También empiezan con “S” los nombres: Siegmund y Sieglinde, son hermanos gemelos, que viven en una casa que, a semejanza de la habitada por Sergio y Sofía, encierra el sentido del orden, del buen gusto, de lo aristocrático.

En “Río subterráneo” se enfatiza en los rasgos de aristócratas de Sergio y Sofía en la escena del saqueo. Mientras los otros habitantes del pueblo cerraron las puertas de sus casas, Sergio abrió el zaguán y “encendió las luces por toda la casa, revisó su corbata ante el espejo

¹²³ Edgar Allan Poe, *Cuentos*, I. Traducción de Julio Cortázar. Madrid, Alianza, 2001, pág. 335.

¹²⁴ Recordemos que en varias ocasiones, Inés Arredondo mencionó a Thomas Mann entre sus autores predilectos; probablemente por ser un autor que escribió acerca de los hombres y las mujeres europeos en condiciones de decaimiento físico, mental y moral. Describe la caída de la familia y el aislamiento de individuos excepcionales. Trata el incesto, la muerte, la locura y la enfermedad, sus personajes viven en atmósferas mórbidas. Arredondo dijo: “Mi dios es Thomas Mann, siempre recurro a él cuando me siento mal.” Inés Arredondo, “Hablar de literatura y no hablar de mí”, en Erna Pfeiffer, *Entre vistas. Diez escritoras mexicanas desde bastidores*. Alemania, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1992, pág. 18.

del corredor, y se colocó, con la espalda negligentemente pegada al marco de la ventana, a esperar; Sofía fue a sentar se en el poyo y no cruzaron palabra” (127).

La hermana menor narra aquí desde su perspectiva de niña asustada: “Yo les vi entrar [los revolucionarios] a la plaza: a pie, a caballo, gritando y disparando, rompiendo las puertas, riendo a carcajadas, sin motivo, y tuve miedo; me acerqué a Sofía, le tomé una mano y ella me sonrió y me sentó a su lado; luego se volvió para seguir mirando” (127). Cuando relata con su ternura de niña la imagen del cura y el dolor que el ver “su cara pálida y desencajada pasar de la luz a la sombra” le despierta, ello contrasta con el sentimiento de desprecio hacia la víctima que percibe en Sergio y Sofía. Cuando entran a saquear su casa, por primera vez, ante la irrupción de los otros, la narradora se siente parte de una estirpe diferente: “Ahora me imagino que debimos de parecer un retrato de familia, los tres en el marco de la ventana, pero en ese momento fue la primera vez que sentí que estábamos, yo también, aparte, y que no podían tocarnos” (128).

Una de las escenas donde son descritos Sergio y Sofía evoca a otros hermanos que viven también en una atmósfera donde se insinúa el incesto. Se trata de los personajes del ya mencionado cuento “Casa tomada”, de Julio Cortázar. En el cuento de Cortázar los hermanos pasan las veladas acompañándose mutuamente: ella tejiendo y él leyendo literatura francesa o revisando la colección de estampillas del padre muerto. En “Río subterráneo” también los hermanos se acompañan en las noches, con la hermana menor sintiéndose excluida:

También oía hablar de la escalinata. La llama no parpadeaba, se mantenía quieta, y su claridad tenue ponía tonos cálidos en la piel pálida de mis hermanos. Sofía cosía o bordaba, mientras Sergio sostenía un libro en las manos; a veces leía un poco. Los oí hablar en voz baja de ustedes, de la locura, como si todos fueran recuerdos. Sofía recibía las cartas por la mañana, pero acostumbraba esperar hasta la noche para contarnos suavemente, como si fuera una vieja historia, que Pablo tenía trastornos muy extraños o que se había hecho necesario internarlo en un manicomio (129).

La narradora tal y como lo advirtió, va contando los sucesos no con un orden cronológico lineal, sino como los va recordando. Es morosa en el relato alternado de la locura de Pablo y de Sergio, pero el ritmo se acelera en los últimos párrafos cuando le cuenta a su sobrino de la locura de Sofía y al ir describiendo a Sofía habitando el cuarto artesonado que ya habían ocupado Pablo y Sergio, percibimos –no sin horror- cómo la locura se va intensificando en la propia narradora. Y el relato realiza un círculo perfecto, para concluir donde había iniciado.

“Río subterráneo” es un cuento donde la tensión entre la oscuridad de los fantasmas que asolan las mentes y las almas de los cuatro hermanos y lo luminoso de las palabras, alcanza momentos inquietantes y -como la espléndida escalinata- despiertan asombro y no miedo, porque la belleza y la armonía siempre asombran, cortan el aliento, como dice la narradora del cuento. Y belleza y armonía supo Inés Arredondo crear al escribir de las fuerzas siniestras que constituyen la angustia. Pasma leer cómo el discurso del delirio se va apoderando del relato y cómo la locura va atrapando uno a uno a los personajes, incluyendo a la narradora. Ella sigue narrando desde el mundo de la locura, sin renunciar jamás a seguir eligiendo las palabras cálidas y armoniosas, evitando cualquier expresión desacompasada.

Inés Arredondo logra no sólo asomarse a los bordes del abismo de las pulsiones y terrores primigenios, logra por momentos penetrar en esos abismos y emerger mediante la belleza. El horror y lo siniestro son asidos por un discurso que sin eludirlos, busca hacer triunfar lo estético y lo bello sobre lo monstruoso. De la tensión que surge de las fuerzas irracionales del inconsciente al ser convertidas conscientemente en arte, emerge la belleza estremecedora que alcanza por momentos el discurso alucinante de “Río subterráneo”. Belleza y horror que sólo el arte puede unir. Inés Arredondo se nos muestra como una artista verdadera.

El erotismo lúdico: fiesta del lenguaje y la imaginación

Si tuviera que escribir mi credo, empezaría
por el humor:
creo en el sentido del humor a ultranza.
Todo lo vivible puede ser jugable...

Salgo por el mundo a llevar el mensaje
del juego, igual que Prometeo. Fuego,
juego, así soy yo.

LUISA VALENZUELA

En la narrativa de Luisa Valenzuela la sexualidad se escribe desde una diversidad de perspectivas: en relación con la violencia política, con el ejercicio siniestro del poder patriarcal y dictatorial-, como pulsión de muerte. Pero también encontramos el erotismo como alegría y liberación, como imaginación; cruza su obra una perspectiva lúdica, festiva, irónica, paródica. En este ámbito, nuestra autora ha creado con su escritura un universo donde eros, juego, transgresión, ternura, magia se entrecruzan y develan lo limitado y unilateral del poder patriarcal. Como lo expresó Julio Cortázar: “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”.

El deseo en sus más diversas modalidades atraviesa su escritura; el deseo, el placer y el juego como expresión de libertad e irreverencia ante la solemnidad y el poder. En el prólogo a *Generosos inconvenientes* -antología de cuentos de nuestra autora, recientemente publicada en España-, Francisca Nogueroles afirma:

La obra de Valenzuela se encuentra recorrida por una inextinguible corriente de deseo, que galvaniza sus palabras a cada instante y que, por ende, conmueve y estimula al lector a partes iguales: no en vano, *El placer rebelde* fue el acertado título elegido para una antología de sus textos aparecida en el año 2003.

El deseo se presenta sin pudor y en todas sus modalidades: erótica (pasión por el cuerpo), literaria (placer por la escritura) y psicológica (curiosidad insaciable).¹²⁵

Adelaida López de Martínez, en un ensayo en el cual recorre las que, a su juicio, son las principales modalidades específicas que atraviesan la literatura escrita por mujeres en Latinoamérica –literatura de testimonio de la opresión, reivindicación de los espacios marginados, como el doméstico como espacio literario, la cocina y los “gastrotextos”, la revalorización de la figura de la madre, la entrada en escena de la mujer como ser político, entre otras- destaca el empleo del humor como arma literaria para develar el poder patriarcal:

El humor en la actual literatura femenina latinoamericana tiene un sello propio y muy original [...] Yo me atrevería a decir que –hermanado con la ironía- ha sido el arma literaria más eficaz de subversión contra el patriarcado. Las escritoras latinoamericanas se han rebelado contra los clichés de los ensayos moralistas, los cuentos de hadas, las novelas rosa, las canciones románticas y los refranes (que tenían sujeta a la mujer en estereotipos absurdos) apropiándose intertextualmente de ellos para denunciarlos y superarlos.¹²⁶

Antes de sumergirnos en el mundo del eros lúdico y festivo, en el derroche de artificio y de imaginación que -siempre antisolemne e irreverente- recorre las páginas de muchos de los textos de nuestra autora, veamos un poco lo que representan la risa y el juego en la vida y en el arte.

¹²⁵ Luisa Valenzuela, *Generosos inconvenientes. Antología de cuentos*. Ed. de Francisca Noguero Jiméne. Palencia, Menoscuarto, 2008, pág. 15.

¹²⁶ Adelaida López de Martínez, “Feminismo y literatura en latinoamérica: un balance histórico”, en Roland Forgues (comp.), *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*. Universidad de los Andes, 1999, pág. 271.

1. Lo lúdico: actividad humana esencial

Yo creo que un texto sin humor no existe,
la vida sin humor es de pronto una vida poco rica.

LUISA VALENZUELA

El juego aparece en todas las culturas y en todas las épocas de la humanidad. Su presencia milenaria es inherente al desarrollo humano y a la conformación de actividades culturales relacionadas con el movimiento, la belleza, el arte y lo sagrado. Lo lúdico ha sido un tema muchas veces presente en la literatura y en el arte universal, y ha sido también objeto de estudios desde las más diversas disciplinas -como la Antropología, la Historia, la Sociología, la Psicología- así como de teorías acerca de su importancia en el desarrollo infantil y en el desarrollo de la personalidad. En su célebre trabajo seminal de 1938, *Homo ludens*, Johan Huizinga analizó la significación del juego en tanto fenómeno cultural y actividad humana esencial. El historiador de la cultura hizo allí una interpretación antropológica del juego y se propuso mostrar en qué grado la cultura ofrece un carácter lúdico, en tanto que nace del juego y sirve como espacio en el que las actividades lúdicas se desarrollan. Insistió en que el ser humano no sólo debe concebirse como *homo sapiens*, como sujeto de razón, o como *homo faber*, es decir, como quien transforma mediante el trabajo la naturaleza; sino también como *homo ludens*, como sujeto que juega. Huizinga en su obra define el concepto de juego, como "una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de límites de tiempo y espacio determinados, según reglas obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría, así como de la conciencia de que mientras se juega, la vida cotidiana es diferente. Una de las características del juego es ser una actividad libre. Al involucrar a un individuo en un juego por mandato

deja su característica de juego, es decir, el juego en sí mismo, no debe suponer ninguna obligación, ya que cada individuo debe decidir participar en éste o no.”¹²⁷

Con el fin de profundizar en la dimensión lúdica de la existencia humana, Roger Caillois nos propone una reveladora filosofía del juego y estableció cuatro categorías para los juegos. Algunos juegos son los de *agon* (competencia), en ellos se establece una competencia o lucha, en la que prevalece la ambición de ganar y se crea una igualdad artificial de oportunidades para que los competidores puedan medirse bajo condiciones ideales, garantizando así que el triunfo tenga un valor indiscutible y en los que la razón suficiente encuentra un lugar apropiado para reproducirse. Esto nos explicaría cómo hemos llegado a constituir una sociedad tan competitiva. Pero hay otros juegos, como los de *alea* (azar o suerte), en los que del mismo modo que en los juegos del azar y de la suerte el resultado depende del destino y se renuncia a la propia voluntad; los de *mimicry* (simulacro, imitación), que se sustentan en la imaginación y resultan del deseo de asumir otra personalidad. En los juegos de *mimikry* se acepta temporalmente un universo cerrado y ficticio en el cual el o los jugadores simulan otra identidad y se convierten, en cierto modo, en una figura “ficticia”, es decir, se desdoblan. El cuarto tipo de juego es el *ilinx* (vértigo, como el que se da en las acrobacias, el circo, el toreo), en los que lo lúdico se mantiene más propiamente, “sin porqué”. Es importante señalar que el *ilinx*, que surge del deseo o se realiza en un estado de embriaguez, lleva al éxtasis, al delirio y al trance, perturba momentáneamente la estabilidad de las percepciones y la lucidez. Por ello, como bien señala Ute Seydel: “podría vincularse con el erotismo y las prácticas sexuales en tanto forma de juego entre las parejas, que se han analizado en los estudios de género, en la sexología y en el psicoanálisis, pero que han sido excluidos por Huizinga y Callois.”¹²⁸

Baudrillard, Deleuze, Borges y Cortázar abordarán también el tema del juego desde sus respectivos enfoques. Luisa Valenzuela ha dicho recientemente –en la conmemoración del XXV aniversario de la muerte del autor de *Los premios*, que él “supo poner el humor al servicio de la lucidez.”¹²⁹ Por ser un autor muy admirado por Luisa Valenzuela, porque es

¹²⁷ Johan Huizinga, *Homo ludens*. Madrid, Alianza-Emecé, 1990.

¹²⁸ Ute Seydel, “Múltiples final/idad/es del juego: Cristina Peri Rossi y Julio Cortázar”, en Graciela Martínez Zalce, Luzelena Gutiérrez de Velasco y Ana Rosa Domenella (eds.), *Femenino/Masculino en las literaturas de América. Escrituras en contraste*. México, UAM, 2005, pág. 98.

¹²⁹ Luisa Valenzuela, “Lo sagrado y lo profano”, en *Página 12*, Buenos Aires, 12 de febrero de 2009.

quizás el autor que más palpita en su obra y comparte con él una intensa vocación lúdica, veamos la idea del juego en Julio Cortázar.

La literatura ha sido para mí una actividad lúdica,
en el sentido que yo le doy al juego y que usted
conoce ya bien; ha sido una actividad erótica,
una forma de amor.

JULIO CORTÁZAR

Heredero del pensamiento de Huizinga y de la crítica que el historiador holandés realizó del concepto del ser humano, vigente a principios del siglo pasado, que sólo lo concebía como un ser racional, Julio Cortázar consideró el juego como esencial en su escritura y afirmó “Digo juegos con la gravedad con que lo dicen los niños” y concebía el juego como “una ruptura del condicionamiento corriente, una asimilación o reconquista o descubrimiento de todo lo que está al otro lado de la Gran Costumbre”.¹³⁰ Para él lo lúdico no era un lujo, un agregado del ser humano que le puede ser útil para divertirse: el juego era una de las armas centrales en la vida misma y en la escritura. Cuando al final de su vida reflexiona sobre su obra, dice a Omar Prego que desde que él empezó a escribir (cosas publicables, agrega) la noción de lo lúdico estuvo profundamente imbricada, fundida con la noción de literatura.¹³¹ Para el autor de *Rayuela* juego y erotismo aparecen algunas veces entrelazados; recordemos el célebre capítulo 68 de *Rayuela* y el título de su célebre ensayo sobre la necesidad de un lenguaje erótico en lengua española: “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, título tomado lúdicamente de un verso de la ronda infantil (muy popular en la Argentina de Cortázar, por cierto) “Arroz con leche”.

¹³⁰ Julio Cortázar, *Último round*, pág. 272.

¹³¹ Omar Prego, *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona, Muchnick editores, 1985.

2. La risa como subversión

Habremos de reír,
nos alegraremos,
habrá deleite.

POEMA NÁHUATL

La risa es una de las manifestaciones
de la libertad humana.

OCTAVIO PAZ

¡Reíd, reíd, hasta que el mundo, vencido
por nuestra risa, caiga ante vuestros
pies desnudos!

AIMÉ CESAIRE

El hombre es según Aristóteles "el único animal que ríe" –propiedad a la cual Voltaire le agrega como segundo rasgo específico su capacidad de llorar y Bergson su aptitud para hacer reír-; la risa es un fenómeno cultural que se transforma en el devenir histórico y varía de una comunidad a otra. También cambia su significado en los diversos espacios y épocas. Lo que sí parece prevalecer como cierto es el hecho de que el discurso de poder y la gravedad han buscado imponerse y reprimir una y otra vez el discurso de la libertad y la risa.

En la tradición bíblica judía y cristiana llama la atención la progresiva desvalorización de la risa en la medida en la que es percibida como expresión de independencia ante Dios, y en los hebreos, el temor que sienten ante la risa de Yahvé.

En Atenas, la risa también es vista con desconfianza, Platón y Aristóteles la impugnan, aun cuando el estagirita reconoce -en su *Ética Nicomáquea*- "que en la vida hay también momentos de descanso, en los que es posible la distracción con bromas". Sin embargo, igualmente escribió: "son mejores las cosas serias que las que provocan risa y son divertidas" y, que sólo es feliz una vida vivida "conforme a la virtud, y ésta tiene lugar en el esfuerzo, no

en la diversión".¹³² Es por ello que recomienda proceder con tacto y decoro al provocar hilaridad, es decir, respetar el modo de ser intermedio, porque "en ello radica, precisamente, la virtud". Según Cornford, la tragedia y la comedia provienen ambas de los ritos de fertilidad que se celebraban durante la primavera para expulsar la muerte, lo viejo, estéril y gastado, y recibir a la vida, lo nuevo y fecundo. En consecuencia, mientras que la tragedia se origina en aquella parte de esos ritos que evocan en el presente la agonía de un pasado obsoleto, la comedia celebra en este mismo presente el renacimiento del porvenir. Al respecto recordemos que el nombre comedia bien puede remitir al dios Komus, divinidad de rango menor en el Olimpo –como también resulta ser la comedia en el ámbito del arte dramático– patrono de las fiestas, los goces, amoríos y de los excesos, o puede derivar de komos, término que denota una turba de hombres danzantes, desenfrenados y desenvueltos. Es por eso –y en ello radica la importancia de la tesis de Cornford– que la comedia busca dar cuenta de esa vitalidad exuberante, que "confirma el poder regenerador y liberador de la risa" y que refiere, atendiendo a su origen, "la victoria simbólica de la vida sobre la muerte."¹³³

Hay una risa que surge cuando percibimos que a través de un orden convencional excluyente se trasluce la realidad excluida. Esto sería, por ejemplo, lo que ocurre en "Lisístrata", obra en la cual los marginados del poder desplazan a quienes ostentan el "poder omnipotente de la brutalidad carente de espíritu."¹³⁴ A través de ese texto resuena, por eso, una risa que ante la torpeza y rigidez del poder, deviene subversiva y libertaria: la gravedad se disuelve en risa, y tras la violencia y la represión, se asoma la libertad, el respeto y la simpatía por el otro, y se vislumbra una vida que es flexibilidad, movimiento y alegría.

La Edad Media se presenta como un mundo rígidamente ordenado en una pirámide de valores y de estamentos, consagrada por la Iglesia, garantizada por el Estado y comprendida en esta conformación como obra de Dios. Claro que hallaremos en dicha época las diversas

¹³² Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, Libro X, capítulo 6. Madrid, Gredos, 1985, pág. 394.

¹³³ Ver: Aída Díaz Bild, *Humor y literatura: entre la liberación y la subversión*. Santa Cruz de Tenerife, Universidad de La Laguna, 2000, pág. 54.

¹³⁴ Werner Jaeger, *Paideia: Los ideales de la cultura griega*. México-Buenos Aires: FCE, 1962, pág. 333.

manifestaciones de la risa, pero a condición de que surjan y se mantengan en el interior de cada uno de los estratos del orden establecido. Por ello, no habrá lugar previsto para que aquella otra risa, la perturbadora y díscola, pueda reírse de la realidad toda, de su orden estratificado, jerárquico, y transformarse en una risa universal. Por el contrario, "desde el momento en que se asienta a él dogmáticamente o se le presta una adhesión consustancial, este orden no puede ser puesto en duda, y el primer modo de creer es no mofarse de él."¹³⁵

El Medioevo desconfía de la risa universal, teme su poder subversivo y desestabilizador, ello explica todos los esfuerzos por reprimirla o someterla a una reglamentación severa. Expresión del primer propósito es, por ejemplo, la celebración de una secuencia de fiestas oficiales, todas ellas destinadas, como señala Bajtín, a "consagrar el orden social presente", esto es, "la estabilidad, la inmutabilidad y la perennidad de las reglas que regían el mundo: jerarquías, valores, normas y tabúes religiosos, políticos y morales corrientes". Sin embargo, en clara oposición a esos eventos que representan una confirmación del poder establecido y la victoria del discurso de la gravedad, surgen las fiestas carnalescas que significan "el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes".¹³⁶ El principio rector de estas fiestas es la risa que surge como respuesta ante la transferencia de lo espiritual y elevado al plano de lo material y corporal, lo cual hace comprensible que se la perciba desde el poder como una amenaza y que se tema su fuerza trasgresora. Sin embargo, la risa carnavalesca es también creación, por cuanto "no excluye lo serio", sino que "lo purifica de dogmatismo [...], de esclerosis, de fanatismo [...], del miedo y la intimidación [...] y del agotamiento". El discurso de la risa es, pues, una expresión de vitalidad y ánimo que retorna a través de formas carnalescas y se instala en la sociedad medieval. Representan un triunfo sobre las diversas manifestaciones del discurso de la gravedad, de la vida sobre la muerte, del futuro germinante sobre un pasado que consagra y legitima las estructuras del poder establecido. Ante la risa "la situación mide su fuerza: lo que

¹³⁵ Umberto Eco, "Elogio de Franti", en *Diario mínimo*. Barcelona, Nexos, 1988, pág. 148.

¹³⁶ Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza, 1998, págs. 115 y 12, respectivamente.

sale indemne de la risa es válido; lo que se derrumba, debe morir"¹³⁷. Notemos, además, que esta risa liberadora se impondrá con cada vez más fuerza en el Renacimiento, en su cultura y literatura, desde la *Utopía* de Tomás Moro y el *Elogio de la Locura* de Erasmo hasta el *Gargantúa* de Rabelais.

Una de las interpretaciones actuales de la risa la concibe como una manifestación del placer que responde a una inesperada sensación de libertad. Llama la atención el flujo de vitalidad desbordante propio de la risa, que se explicita en cada uno de los diversos ámbitos y enfoques de estudio: en el terreno de lo social, porque las estructuras de poder se evidencian en sus esfuerzos por desvalorizarla éticamente, por someter la risa o ponerla a su servicio, el temor que sienten ante el impacto de su fuerza desestabilizadora, pues ella mide a la institucionalidad vigente en su firmeza y robustez; en el ámbito de la psicología se busca comprender y explicar la risa en su especificidad liberadora y en los estudios sobre su significación política se la define como respuesta ante una estructura paradójica, de manera que termina instalada en los intersticios y grietas abiertos entre los componentes del objeto risible. Igualmente, debe destacarse el hecho de que en muchas ocasiones la risa es desde o contra el poder establecido; en el primer caso, como expresión de autoridad; en el segundo, como manifestación de independencia. No cabe duda que desde aquí surge la risa rebelde y libertaria, mientras que desde los imperativos del poder emanan la risa tanto indulgente como incriminatoria, y ante ellos, la risa sumisa, forzada, cómplice. En tercer lugar, hay que señalar la permanente desconfianza que ha despertado la risa en todo sistema de poder, aprensión y recelo que se explican por su indomable independencia, de allí los continuados esfuerzos de las estructuras de autoridad para reprimirla o funcionalizarla conforme a sus intereses. Sin embargo, a pesar del empeño puesto en este propósito, la risa ha logrado imponerse siempre y -aunque asediada- abrirse nuevos espacios en las estructuras de poder vigentes. La historia nos

¹³⁷ Eco, pág. 149. Esta cita y la anterior de Eco las he tomado del esclarecedor ensayo de María Nieves Alonso, Paulina Barrenechea, et al: "Habremos de reír, nos alegraremos, habrá deleite": Reflexiones sobre la risa." Investigación realizada dentro del marco del Proyecto, "Fortalecimiento de la calidad y la innovación en la formación de doctores en literatura latinoamericana". Los autores de este artículo integran el Grupo de Investigación "Nuevas lecturas de los textos clásicos latinoamericanos", de la Universidad de Concepción. Revista Atenea, jun.dic.2007, no. 496, págs. 11-40.

muestra el permanente aunque infructuoso esfuerzo por marginar la embriaguez, la risa loca y la pasión erótica del mundo oficial regido aparentemente por la razón. En las diversas sociedades occidentales, se ha buscado imponer el discurso del poder y de la gravedad por sobre el placer y la risa. Sin embargo, ésta siempre retorna al espacio cultural y social del cual fue expulsada o marginada, de manera que su potencial explosivo e ingobernable puede despertar en cualquier momento. En este sentido es notorio el temor que inspira su fuerza trasgresora en las estructuras de poder establecidas, legitimadas y consagradas por los discursos de poder.

3. El erotismo lúdico en *El gato eficaz*

El juego se enriquece en función directa a la imaginación y al entusiasmo que ponga cada uno de los participantes en practicarlo.

LUISA VALENZUELA

El humor y el erotismo están ya presentes en la primera novela de nuestra autora: *Hay que sonreír*, pero será en su segunda novela, escrita en Nueva York, en donde Luisa Valenzuela muestra por vez primera una ironía extrema y un particular gusto y habilidad para los juegos lingüísticos y textuales, dos llaves que le permitirán hablar de temas antes silenciados. *El gato eficaz* es una novela experimental en la que prevalece la voluntad de acceder a contenidos secretos del inconsciente dejándose llevar por las sorpresas del lenguaje. La propia autora ha señalado el año de 1969, cuando empezó la escritura de esta novela como un gran corte: “el del reconocimiento de la literatura volcánica y de mis propias erupciones internas. Creo que fue el shock de Nueva York a fines de la década del 60 lo que gatilló un texto visceral, y espero que profundamente erótico, *El gato eficaz*”. En el mismo ensayo, agrega: “Vertical u horizontal, para arriba y para abajo, escribía *El gato eficaz* en ascensores, en viajes, camino hacia otras partes desconocidas, hacia zonas de mí misma por demás oscuras [...] Es quizá un

mínimo atisbo de contacto con el inconsciente transindividual, con el Otro con mayúscula como diría Lacan.”¹³⁸

Gustavo Sainz dice que en esa su segunda novela la autora “ya ha encontrado su voz, una voz que el crítico inglés Donald L. Shaw no duda en llamar del post-boom, por sus inestabilidades y metamorfosis, su placer por el extravío y el enigma, los lenguajes de la aproximación y de la ironía”.¹³⁹ En *El gato eficaz* los límites entre sueño y realidad se desdibujan, lo extraño irrumpe y ya no podrán establecerse con nitidez las fronteras entre razón y locura. Aquí se expresa sin ambages la entrega al frenesí dionisiaco. Texto hecho de palabras que crean imágenes de un Eros liberado y gozoso. Este es uno de los primeros textos escritos por una narradora latinoamericana en donde el erotismo femenino no necesita del amor para expresarse. En el prólogo citado, Sainz escribe:

Luisa ha iniciado un reconocimiento de lo caótico de la vida, de razones no aristotélicas, causas sin efecto, ausencia de normas, ausencia total de verdades estables. Empieza a arriesgarse. Su protagonista piensa y sus pensamientos irrumpen en la narración sin aviso de ninguna clase. Los sueños son verdaderos. La realidad no es real. Lo absurdo irrumpe. Y nadie podría establecer qué es razonable y qué es locura, cuál es el orden del desorden, todo se ha vuelto vago, indefinido, indistinto y a veces contundente, feroz, deslumbrante. Por si fuera poco el amor ha desaparecido, pero queda el sexo. Y además todo se ha sexualizado, hasta las palabras.¹⁴⁰

¹³⁸ Luisa Valenzuela, “Qué es escribir. Apuntes”, en *Peligrosas palabras*, págs..181-195.

¹³⁹ Gustavo Sainz, “La narrativa de Luisa Valenzuela”, en Luisa Valenzuela, *Cuentos completos y uno más*, México, Alfaguara, 2003, pág. 20.

¹⁴⁰ *Ibidem*, pág. 21.

Pongo mi pasión en juego[...]
Mi ludicidad aflora así a revuelo
para biendisponerme, es lo pático
en mí, lo divertido.
Por eso tejo redes en la noche.

El gato eficaz crea su propio espacio y tiempo, crea ante la lectora/el lector un universo en donde se suspenden las leyes y reglas de la vida cotidiana, tal y como dice Roger Callois que sucede en el juego, en esta novela se crean nuevas leyes que transgreden y subvierten las leyes del orden establecido y se redistribuyen significados y valores. Son privilegiadas en esta novela las estructuras de juego, proliferando y superponiéndose en una compleja red que atrapa a la lectora/al lector, quien al leer el texto se vuelve cómplice. Aquí la autora utiliza una escritura fragmentada, recurre a la polifonía, a la multiplicidad de voces para enfrentar el discurso patriarcal, unívoco. Se invierten y contradicen los cánones del discurso hegemónico, transgrediéndolos incesantemente, con un sentido crítico y liberador. Todo ello con un humor que propicia la identificación y la complicidad y algunas veces incita a la catarsis de la risa. El texto al ser leído logra fascinar sumergiéndonos en un continuo juego estético, lingüístico y erótico que invita al gozo y reflexión en un vaivén incesante. Como afirma Juanamaría Cordones: “El texto aparece como vehículo de goce erótico, maliciosamente crítico de la práctica textual, la escritura y la lectura. Apartado de la búsqueda de totalidad y trascendencia de un logos central, enfoca en el proceso plasmando la huella de la trayectoria de un signo errante que se desplaza metonímicamente con aliento dispersivo.”¹⁴¹

Asistimos aquí a la multiplicación de los juegos: de palabras, de cartas, de ajedrez, de monedas, eróticos. Jugar a armar rompecabezas de palabras. En el discurso fragmentario y elíptico brilla lo lúdico del lenguaje, las repeticiones, las onomatopeyas, los símiles, los juegos con los acentos. Leemos frases así: “Confesión esdrújula: Penélope nictálope, de noche tejo redes para atrapar un cíclope.”

¹⁴¹ Juanamaría Cordonés-Cook, “El gato eficaz: discurso lúdico-erótico”, *La palabra y el hombre*, núm. 75, 1991, págs. 239-245.

El gato eficaz evoca una ciudad de Nueva York alucinante y fantasmagórica, con un lenguaje que desde los márgenes conmociona la palabra establecida; en un ensayo acertadamente titulado “El gato eficaz: la celebración de eros”, Nelly Martínez escribe: “la novela se brinda como texto de goce o exploración y descubrimiento: escritura liberadora que invita a un solidario „otro’ a participar en su producción.”¹⁴² La narradora de *Gato* se presenta en un inacabable juego de construcción y deconstrucción, se desdobra y multiplica sin cesar en plurales otredades que su “yo” potencia y que se expresa en y por la escritura del texto. “Por eso voy cantando y me transformo”¹⁴³ aclara la voz narrativa permitiendo vislumbrar una práctica escritural por la que el proceso de la enunciación se reconstruye continuamente en y por el lenguaje, “incesantemente se convierte en otro: sujeto „procesado’ o „en proceso’ al decir de Julia Kristeva, o sujeto subvertido, en palabras de Jacques Lacan, vale decir, movido por las fuerzas del deseo que Valenzuela metaforiza en el juego del fuego recreador. Como siempre en el mundo ficcional de la autora, este deseo es el deseo de „el otro.”¹⁴⁴

En *Gato* se expresa el afán de transformar la realidad al potenciar las múltiples facetas de la *protagonista*, a la vez que busca trastocar radicalmente el mundo que habita accediendo a la realidad de “el otro”. Esta novela propicia un doble movimiento de introspección y proyección que proclama una praxis compartida de recreación. Leemos en las líneas finales una clara invitación de la protagonista a un “otro” a integrarse a la lúdica práctica subversiva de un Eros que la ha transformado a ella, de un Eros en quien reside la esperanza. La protagonista de *Gato* se rebela como figura arquetípica femenina y emerge desde los abismos en que estuvo confinada por la tradición patriarcal, se expresa no para imponer su dominio sino para poner en marcha el juego de la diferencia sexual/textual. La voz narradora deja oír

¹⁴² Nelly Martínez, *op. cit.* pág. 82.

¹⁴³ Luisa Valenzuela, *El gato eficaz*. Buenos Aires, La Flor, 2001, pág. 108. Las citas las tomaré de esta edición, anotando el número de página. Los epígrafes de este apartado los he tomado todos de esta novela.

¹⁴⁴ Nelly Martínez hace referencia aquí al artículo “Le sujet en proces”, en el que Julia Kristeva examina la práctica vanguardista y en donde relaciona esta práctica con la subversión del sujeto unitario tradicional: “A travers une pratique spécifique qui touche le mécanisme même du langage... l’*avant garde* littéraire présente à la société –ne fut-ce que dans ses coulisses– un sujet en procès, s’attaquant à toutes les stases d’un sujet unaire. Elle s’attaque ainsi aux systèmes idéologiques clos (les religions) mais aussi aux structures de domination sociales (l’Etat).” Kristeva sostiene que al deconstruir al sujeto tradicional y al procesar la ideología dominante, la práctica de la vanguardia literaria abre camino a una práctica política. *Op. cit.*, pág. 92.

voces prohibidas por lo transgresoras y expresa una sexualidad prohibida por lo desbordante. Inés Mallinow ha señalado que en esta novela: “Valenzuela con desfachatez -¿significa esto una negación de la fachada?- tiene la fuerza de mostrar el mundo de la mujer por adentro”.¹⁴⁵ Aquí se abre paso con la palabra un erotismo femenino múltiple, se expresa literariamente la pluralidad del eros femenino, como ha sido estudiado por Luce Irigaray y Hélène Cixous. En *Gato* la protagonista expresa una sexualidad plural, con zonas de placer diseminadas en todo el cuerpo femenino, describe una economía sexual múltiple –y siempre multiplicable- que simboliza la imagen de un “universo en expansión al que es imposible asignarle límites”.¹⁴⁶ Se expresa en esta novela textualmente la libido femenina, caracterizada como “cósmica” por Cixous.

A diferencia del placer fálico que erige como centro el órgano sexual masculino y que busca la consumación y clausura el placer, la *jouissance* que sugiere Lacan -y de la que escriben Irigaray y Cixous- recorre el texto de nuestra autora, busca prolongar el goce, lo renueva y recrea, juguetonamente lo extiende, lo despliega.

El pudor no vale en este juego,
ni tampoco la prudencia.

Uno de los recursos lúdicos presentes en *Gato* es el juego del *ilinx* o vértigo, en la mencionada clasificación de Callois. Este tipo de juego está regido por la transgresión y desorden que implican agitación y turbulencia que llevan a excesos de energía conducentes al paroxismo. En la escritura y lectura de una ficción regida por las leyes del *ilinx*, “se manifiesta una erótica de la forma que conduce a la naturalización del texto a otros patrones culturales, los sexuales. La voz narradora entrega pautas para esta lectura en el capítulo diez: „Paréntesis

¹⁴⁵Inés Malinow, *La Gaceta*, Tucumán, 29 de septiembre de 1991.

¹⁴⁶ “El sexo de la mujer está en todo su cuerpo[...] La geografía de su placer es mucho más diversificada, múltiple en sus diferencias, compleja, sutil, de lo que se ha imaginado [...] dentro de un imaginario que está demasiado centrado en lo único y lo mismo.” Luce Irigaray, *Ese sexo que no es uno*. Madrid, Saltés, 1982.

para tres variaciones lúdicas’, en que declara que todo es juego, para continuar con un apartado titulado: ‘Juguemos al fornicón’, jocosa parodia del coito.’¹⁴⁷

En “Juguemos al fornicón”, la voz narrativa nos dice que “es éste un juego inventado por mí”, pero no es de ninguna manera un juego solitario, es un juego “para pasar bien el rato en compañía”. Aquí como en otros de los fragmentos capitulares de la novela, queda implícito que la voz narrativa es femenina y que invita a un “otro” del sexo masculino a participar: “Se juega mejor en parejas y resulta más fácil si los componentes de cada pareja pertenecen a sexos lo suficientemente diferenciados.” Queda claro que el fornicón no es juego de *agon* (competencia), ni de *alea* (azar), ni de *mimicry* (simulacro, imitación), y sí de *ilinx* (vértigo), que surge del deseo y puede conducir al frenesí y al delirio del placer: “Como no hay vencedores ni vencidos, el fornicón casi nunca crea altercados. La partida llega a su fin cuando uno de los dos –o más- participantes cae exhausto; lo que no quiere decir que haya sido derrotado, más bien todo lo contrario. El que más se brinda es el que mejor juega” (72). Y más adelante, agrega: “Nunca se debe olvidar que éste es un juego de placer y no una competencia” (73).

Conforme avanzamos en la lectura de “Juguemos al fornicón”, podemos leer cómo este jocoso texto es una parodia de la cópula y al mismo tiempo una concepción sobre la erotización del proceso de escritura y de su contraparte, la lectura. Erotización de la escritura cuando se escribe con el cuerpo; y una invitación al placer de la lectura. El título mismo inicia con un verbo en la primera persona del plural: un nosotros tácito que implica el “yo” de la voz narradora y el “tú” de la lectora/el lector. La invitación es a la intensidad, a renunciar a la simulación:

Bases:

- Prohibido simular sensaciones.
- Se debe atender a que la pareja también participe del juego.
- Se requiere mucha felicidad y olvidar el tremendismo.

¹⁴⁷ Juanamaría Cordones, “art. cit.”, pág. 242. “Juguemos al fornicón” ha sido incluido en antologías de Luisa Valenzuela: *Juego de villanos y Breves*; y en un bello libro que reúne Microrrelatos de 33 autoras: *Microscopios eróticos*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2006.

Y en el “*Modo de jugar*” leemos la invitación plena de humor y regocijo al juego erótico para llegar a la cópula sexual: “Uno de los jugadores deberá asumir el rol más o menos activo. Es decir que comenzará el juego estirando una mano sobre el contrincante y tratando de alojarla en sus partes más recónditas [...] y juntos empezarán a practicar una especie de respiración boca a boca que llamaremos beso. Es este un ejercicio bastante sano que oxigena los pulmones” (73). La incitación a participar activamente en el juego del fornicón puede leerse también como incitación a la lectora/lector a participar plenamente en la lectura: “En este punto del juego conviene que el jugador 2 comience a actuar, si no lo ha hecho antes de puro atolondrado” (73).

Estamos frente a un texto en el cual Luisa Valenzuela restituye la risa y el juego al erotismo, que han sido expulsados de ese ámbito desde los orígenes de la práctica judeo cristiana; quien convirtió a la sexualidad en un asunto mortalmente serio, sólo válido para la procreación. Casi para finalizar el juego-texto expresa la importancia primordial del lenguaje en la construcción del erotismo, que transmuta la sexualidad en rito, en ceremonia, susceptible de verbalizarse: “Todo buen jugador debe haber llegado a este punto sin ofuscarse demasiado –cosa que puede estropear la partida- pero comentando en voz susurrada los pormenores del caso.” El erotismo es imaginación, alegría, deleite:

Éste es el punto más difícil del juego, y consiste en ensayar el mayor número y variedad de poses sin romper el contacto. El juego se enriquece en función directa a la imaginación y al entusiasmo que ponga cada uno de los participantes en practicarlos (74).

El erotismo femenino no busca la culminación, la clausura del deseo, persigue el deseo y el placer de manera incesante: “El partido termina con gritos y suspiros, pero puede ser recommenzado cuantas veces se quiera” (74). Y, con esa su ironía siempre a flor de piel –y de texto- inmediatamente agrega: “O se pueda”. El texto finaliza con un apartado titulado “*Advertencia*”. La advertencia es un párrafo de cuatro líneas, en él, con el humor siempre presente, podemos leer la expresión de la diferencia entre sexualidad y erotismo. La sexualidad busca la reproducción, el erotismo es placer, imaginación, juego. Veamos la advertencia: “Lamentablemente, como el fornicón es también un trabajo que se realiza para

propagar la especie, se aconseja asesorarse antes en los negocios del ramo sobre las precauciones a tomar para darle un carácter verdaderamente lúdico” (74).

Mientras el acto de amor me vuelve
humana casi puede decirse que soy
sabia y comulgo con el cosmos.

En el capítulo 8, titulado “Ya saben de mí lo que está afuera, lo que quiero o rechazo”, vemos ya plenamente la inauguración en nuestra lengua de una de las innovaciones que surgen en la narrativa erótica femenina iniciada el último lustro de la década de los años 60: la puesta entre paréntesis del amor como condición legitimizadora del acto sexual, así como la total ausencia de moralización.¹⁴⁸ Esta falta de requisito para gozar de los placeres del cuerpo será iniciada en *El gato eficaz* y se recreará en textos posteriores de Valenzuela.¹⁴⁹ En la escritura de nuestra autora ello no excluye la búsqueda del amor; pero sí deja de ser condición para el erotismo. Veamos cómo describe la voz narrativa el proceso de transformación –interna y externa- que siente vivir cuando entra en contacto corporal con un “otro”: “Es que muchas veces recupero mi forma original, bastante humana: unas curvas cargadas de silencio, caderas con presagios. Son milagros que ocurren cuando algún desconocido me besa largamente, cuando alguna boca recorre con unción mi cuerpo y me dibuja” (63). Continúa escribiendo el deleite y las delicias de los besos, y cómo el hombre huye al descubrir que sus caricias han

¹⁴⁸ Fernando Curiel escribió sobre esta novela: “Rompecabezas. O testimonio personalísimo. O cuaderno de navegaciones eróticas. [...] *El gato eficaz* atrae por la rotunda ausencia de remordimiento, ejemplaridad o moraleja que usualmente caracteriza a las escrituras de este tipo. El amor físico del que habla se agota en el acto, en el apetito, en la reincidencia.” Ver contraportada de la edición citada de *Gato*. En *Gato*, Valenzuela reivindica un erotismo libre, gozoso, que se opone a la cultura patriarcal judeocristiana: “La tradición judeocristiana plantea la inmoralidad intrínseca del acto sexual: el placer es malo y sólo se redime la sexualidad si se vuelve un medio para expresar sentimientos íntimos, adquirir responsabilidades y, sobre todo, reproducir a la especie.” Marta Lamas, “Nuevos valores sexuales”, en *Debate feminista*, Año 8, vol. 16, 1977, pág. 146. En el mismo volumen, encontramos un artículo con el sugerente título de “En los bordes del deseo”, allí, Isabel Lara expresa: “culturalmente las mujeres no han tenido permiso para el deseo, porque el ejercicio de su sexualidad, en términos culturales, ha estado ligado a su papel reproductivo, que no necesariamente tiene que ver con el deseo.” Pág. 283.

¹⁴⁹ En su séptima novela, *La travesía*, leemos este diálogo: “Gabriel, estábamos hablando de sexo, no de amor ¿a qué inquietarse tanto? / Creí que eran una y la misma cosa. Al menos para ustedes las mujeres creí que eran y la misma cosa. / Cuán errado, le suspira ella en la cara; cuán errado.” Aquí concluye el diálogo, pero inmediatamente la voz narrativa abre la duda de lo tajante de la separación entre amor y eros: “Y sin embargo...” Esa duda relativiza lo anterior. Luisa Valenzuela, *La travesía*. México, Alfaguara, 2002, pág. 217.

despertado a la mujer, aterrorizado ante la imposibilidad de responder plenamente al deseo femenino, situación que Luisa Valenzuela recreará en otros textos y será una de las constantes en su narrativa. Y aquí –como después leeremos en algunos cuentos y novelas de la autora- la huida del hombre que ha despertado el erotismo de la protagonista, es irrelevante en relación con la transformación vivida por ella, y con el placer que ella ya sabe que reside en ella: “Huye por las calles sin siquiera mirarme, sin saber que la culpa es sólo suya [...] sin quererlo ha hecho una mujer y no lo aguanta. Tiene razón, qué cuernos. No hay por qué volverse épico cuando sólo se quiere pasar un buen momento. Un coito en un baldío, entre latas resacas, no es excusa ninguna para ahondar en las almas” (64).

Sacudirse a distancia muchas veces trae graves consecuencias: se contagian los otros. Así empiezan los vaivenes en el cine, la gente se convierte en mar y ondula con profundas corrientes de lujuria. Se contagian los viejos, los orates, los bebés, y si por desventura la música que suena los acuna, se llega al verdadero amor universal tan condenado.

Para concluir este primer acercamiento a *El gato eficaz* (retornaré a este libro al analizar erotismo y muerte), me interesa enfatizar en el hecho de que con la lectura de esta novela asistimos a una práctica escritural que genera una visión dinámica del mundo –un mundo que integra realidades escindidas en la tradición y con ello inaugura un proceso de transformación que se realiza en el erotismo, y que enfatiza en que esta transformación requiere necesariamente del lenguaje. El erotismo que aparece en la novela es un eros no limitado a la actividad sexual, es un eros difuso¹⁵⁰ presente en un sinfín de actividades vitales, es una invitación a vivir un erotismo pleno, gozoso, alegre; todo ello expresado en el texto con

¹⁵⁰ Marcuse, en “La transformación de la sexualidad en eros”, sostiene que en una cultura no represiva “el tabú sobre el uso total del cuerpo sería debilitado [...] el cuerpo sería sexualizado, este esparcimiento de la libido se manifestaría primero en una reactivación de todas las zonas erógenas y, consecuentemente, en un resurgimiento de la sexualidad polimorfa [...] El cuerpo en su totalidad llegaría a ser un objeto de catexis, una cosa para gozarla: un instrumento de placer. Este cambio en el valor y el panorama de las relaciones libidinales llevaría a una desintegración de las instituciones en las que las relaciones privadas interpersonales han sido organizadas, particularmente la familia monogámica y patriarcal”. Expresa también que ello implica no sólo una liberación; sino una *transformación* de la libido, que supondría una erotización de toda la personalidad y “un esparcimiento” de la libido sobre las relaciones sociales. Ver Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, Barcelona, Ariel, 2002, págs. 188-189.

irreverencia y juego. La autora se descubre como una prestidigitadora del lenguaje, provocando con sus palabras la reflexión profunda y, simultáneamente, la risa. La revolucionaria visión presente en *Gato* propone acceder a ritmos creadores inmanentes que el logos reprime pero que afloran en escrituras subversivas como la propia novela, en expresiones corporales como la danza, en cierta música y, claro está, en el acto sexual.

4. Eros y humor en la cuentística de Luisa Valenzuela

Es tan fácil jugar con el viento,
dejar que se le cuele a una por entre las piernas
o que se le enrede en el pelo y la haga reír...

La situación erótica difusa, no necesariamente sexual
es aquello que nos da todo tipo de alegrías y nos permite
sobrellevar a los grandes dolores de la vida.

LUISA VALENZUELA

Aquí abordaré algunos de los cuentos –algunos tan breves que entran en la categoría de la mini ficción- de Luisa Valenzuela en donde asoma un eros festivo, burlón, risueño, y en donde el humor y el erotismo suelen presentarse como alegría y como liberación. El juego erótico aparece también en relación con el lenguaje. La propia autora ha contado que “Borges decía que yo era capaz de matar a mi madre por un juego de palabras. Y bueno, mi madre era muy fuerte, no se moría por cualquier cosa. Pero es cierto que un juego de palabras para mí era tan importante como el amor de mi madre o un amor. Yo puedo perder el amor por hacer eso.”¹⁵¹

Veremos cómo en Valenzuela la lúdica es una actitud, una predisposición frente a la cotidianidad, una forma de estar en la vida, de relacionarse con ella, creando esos espacios

¹⁵¹ Entrevista con Rosa Beltrán, *La Jornada*, 31 de enero de 1999.

escriturales en donde confluyen disfrute, gozo y alegría; acompañados de la distensión que generan actividades simbólicas e imaginarias como el juego –a veces de palabras- , el humor y la literatura.

Empecemos con “Visión de reajo”, texto con el que nuestra autora ganó hace varias décadas la sexta edición del “Concurso Internacional de Cuento Brevísimos”, organizado por la célebre revista *El Cuento*. Este microrrelato, justamente reconocido en diversas antologías, sería posteriormente incluido en *Aquí pasan cosas raras*, volumen que reúne en su mayor parte relatos muy breves signados por la alegoría.¹⁵² Por su brevedad y humor, cito in extenso:

La verdá, la verdá, me plantó la mano en el culo y yo estaba ya a punto de pegarle cuatro gritos cuando el colectivo pasó frente a una iglesia y lo vi persignarse. Buen muchacho después de todo, me dije. Quizá no lo estaba haciendo a propósito o quizá su mano derecha ignore lo que su izquierda hace o. Traté de correrme al interior del coche –porque una cosa es justificar y otra muy distinta es dejarse manosear- pero cada vez subían más pasajeros y no había forma. Mis esguinces sólo sirvieron para que él meta mejor la mano y hasta me acaricie, Yo me movía nerviosa. Él también. Pasamos frente a otra iglesia pero ni se dio cuenta y se llevó la mano a la cara sólo para secarse el sudor. Yo lo empecé a mirar de reajo haciéndome la disimulada, no fuera a creer que me estaba gustando. Imposible correrme y eso que me sacudía. Decidí entonces tomarme la revancha y a mí vez le planté la mano en el culo a él. Pocas cuadas después una oleada de gente me sacó de su lado a empujones. Los que bajaban me arrancaron del colectivo y ahora lamento haberlo perdido así de golpe porque en su billetera sólo había 7 400 pesos de los viejos y más hubiera podido sacarle en un encuentro a solas. Parecía cariñoso. Y muy desprendido.¹⁵³

Leemos en este texto cómo Luisa Valenzuela sabe jugar con el erotismo y la picardía de una manera vivaz, alegre, divertida. Se manifiesta aquí un juego con el erotismo y el doble sentido lúdico, juguetón, desprejuiciado. Es un humor festivo que va colándose entre las palabras. El lenguaje coloquial se expresa aquí lleno de vida, de ingenio y de gracia. Y –a mi parecer un

¹⁵² Algunas de las antologías, de autores diversos o de ella en las que ha sido incluido este minicuento, son: *Relatos vertiginosos*, *Cuentos pigmeos*, *Brevs*, *Juego de villanos*, *Generosos inconvenientes*, *La pluma y el bisturí*.

¹⁵³ Luisa Valenzuela, *Cuentos completos y uno más*. México, Alfaguara, 1998, pág. 415. Todas las citas de cuentos las tomaré de esta edición y anotaré las páginas.

elemento esencial en este texto- el personaje femenino abandona toda pasividad ante el acaso sexual y asume la revancha.

El humor suele ser una de las armas
de las que se vale el microrrelato
para armar su entretejido de sorpresas
y de desplazamientos

LUISA VALENZUELA

Libro que no muerde, publicado en 1980, es un libro formado por poco más de medio centenar de textos breves, la mayoría de ellos de menos de una cuartilla, que pueden entrar a la perfección dentro de esa moderna categoría que ha recibido varias decenas de nombres, entre ellos minicuentos, instantáneas, viñetas, ficción súbita, microrrelatos.¹⁵⁴ Cuentos breves, de tres líneas o media página, que sugieren mucho más de lo que dicen.

Empecemos con un microcuento –de menos tres líneas- en donde se juega con humor sobre las posibilidades de disfrute aún en medio de la peor situación económica. El texto completo, que se titula “Crisis”, dice:

Pobre. Su situación económica era pésima. Estaba con una mano atrás y la otra delante. Pero no la pasó del todo mal: supo moverlas (334).

En “Crisis” podemos ver varias de las cualidades señaladas para la minificción: hay una estructura paradójica, se retoma la mejor tradición popular del humor, se recurre a la ironía y a la complicidad de la lectora/el lector. Al incluir en este minitexto la frase utilizada en el lenguaje popular “con una mano atrás y otra delante”, Luisa Valenzuela conduce a la lectora/al lector a la desautomatización de la percepción y a darle un sentido lúdico a una frase lexicalizada; y en otra vuelta de tuerca, ante la falta de dinero, se recurre al placer.

¹⁵⁴ Entre los estudiosos del mundo minificcional, destaca Lauro Zavala, quien menciona que estos textos breves tienen una tradición en la literatura latinoamericana, con autores como Macedonio Fernández y Julio Torri. Entre las características de los textos ultracortos menciona: el humor, la ironía, los juegos de palabras, diversas formas de erudición literaria. Ver *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*. Selección y prólogo de Lauro Zavala. México, Alfaguara, 2001. En este libro se incluyen ocho minitextos de nuestra autora, entre ellos, cinco de los que aquí veremos.

En el mismo libro, se incluye un texto titulado “Pequeño manual de vampirología teórica (Vademecum para incautos)” En este cuento –como en todos los aquí abordados– nuestra autora muestra un cariz cortazariano, en la línea de las *Historias de cronopios y de famas*, en sus juegos antisolemnes, su irreverente manejo de la fantasía y su fino humor. El texto está dividido en cuatro apartados: “1. De la cantidad y clases de vampiros existentes”, en donde se señala con ingenioso humor que hay más vampiros que los que figuran en las guías telefónicas. En el segundo apartado, “Del hábitat natural”, leemos que la ciudad de los vampiros está ligeramente al sur de la otra, “la que habitamos nosotros. Es más un desplazamiento psíquico que geográfico, porque estar al sur en estas latitudes significa mantenerse del lado de las sombras.” La narradora nos dice con ironía que las turistas ansían encontrarse con los vampiros: “Cada tanto coches repletos de turistas incursionan por los barrios del sur y las señoras con dólares pueden darse el lujo de desenroscarse con chillidos agudísimos.” Pero, añade burlona: “Los vampiros del sur las contemplan con ojos desdeñosos y se encierran en sus casas para no caer en la tentación de una yugular tan complaciente. Así las turistas pueden volver a sus hogares con los ojos brillantes y toda su sangre intacta (un chuponcito o dos que les dieron los guías, eso no cuenta)”. La narradora agrega que los vampiros buscan ser distintos, por eso no se muestran ante las “ávidas turistas y esperan a la sombra que aparezca una incauta”. Por eso, si se quiere conocer realmente a los vampiros “así hay que ir, no más, disfrazada de incauta, si se los quiere sorprender en su hábitat natural y realizar una seria investigación de campo. Pero se corre el riesgo –hay que advertirlo– de encontrar por fin el vampiro de su vida y enamorarse de él como en mi caso. Un vampiro adorable, sangre de mi sangre” (338).

El apartado 3 se titula “De cómo evitar la seducción”; lo forma sólo un párrafo en donde se utiliza la figura del quiasmo, y esta figura resplandece por la magia del humor:

Tarea imposible que no recomendamos a nuestras lectoras. Mejor dicho, tarea que no recomendamos a nuestras lectoras, por imposible. Imposible evitar la seducción de los vampiros. La succión, en cambio, quizá sea evitable ¿pero quién quiere desnaturalizarlos hasta el punto de impedirles practicar aquello que los caracteriza, que hace su esencia? (339).

El último apartado se titula “Sobre el poder de absorción” y en él la narradora nos dice que “hay seres altamente absorbentes en la medida en que se chupan todo”, y menciona que hay una categoría de seres húmedos, voraces, que buscan succionar, sorber, beber lo jugoso, lo exquisito, lo húmedo. En este texto, la autora subvierte la tradicional asociación de la literatura y el cine entre el tema de los vampiros y el terror y nos lleva de nuevo por los senderos de la asociación entre el erotismo y lo lúdico.

También en *Libro que no muerde*, en la línea de mini ficción leemos “La cosa”, un texto que en su brevedad alcanza un alto grado de humor y de erotismo lúdico al describir el encuentro amoroso de dos personajes. El humor y la ironía se instalan desde las primeras palabras: “Él, que pasaremos a llamar el sujeto, y quien estas líneas escribe (perteneciente al sexo femenino) que como es natural llamaremos el objeto, se encontraron una noche cualquiera y así empezó la cosa. Por un lado porque la noche es ideal para comienzos y por otro porque la cosa siempre flota en el aire y basta que dos miradas se crucen para que el puente sea tendido y los abismos franqueados.” Unas cuantas líneas más adelante, avanza la narración del intenso encuentro amoroso con una alusión irónica a los textos bíblicos: “Fue ella un objeto que no objetó para nada, hay que reconocerlo, hasta el punto que pocas horas más tarde estaba en la horizontal permitiendo que la metáfora se hiciera carne en ella. Carne dentro de su carne, lo de siempre.”

Y continúa el relato con palabras que adquieren un nuevo sentido, más allá del sentido literal y donde el lenguaje adquiere una carga erótica, siempre con un humor que en Luisa Valenzuela surge a flor de piel y quien ha declarado que “las palabras ayudan a crear situaciones de erotismo sin ser pornográficas y éste es siempre una fuente de vida.”¹⁵⁵ Veamos las últimas líneas del cuento:

La cosa empezó a funcionar con el movimiento de vaivén del sujeto que era de lo más proclive. El objeto asumió de inmediato –casi instantáneamente- la inobjetable actitud mal llamada pasiva que

¹⁵⁵ Palabras dichas por la autora en la Mesa “El lenguaje y el sexo”, realizada en la Feria del Libro de Guadalajara, el 4 de diciembre de 2008, en los días de escritura de este capítulo.

resulta ser de lo más activa, recibiente. Deslizamiento de sujeto y objeto en el mismo sentido, confundidos si se nos permite la paradoja (349).

De nuevo la autora subvierte aquello que parece inamovible y establece el juego entre objeto y sujeto y entre actividad y pasividad. Recordemos que la paradoja es una figura retórica “que consiste en emplear expresiones o frases que envuelven contradicción”¹⁵⁶. Aquí la contradicción se resuelve recurriendo al humor y a la resignificación o resemantización de los términos. En estos cuentos se nos presenta la actividad erótica con un ingenio en donde el erotismo lúdico tiene lugar gracias al juego con el lenguaje y se manifiesta no como algo ajeno o como un espacio de simple distracción, sino como una forma de acceder a la vida. La imaginación y la creatividad alimentan el juego vital en toda su magnitud.

Con humor, Luisa Valenzuela deja fluir la vida, la alegría de vivir, el gozo del cuerpo; lejos del tono dramático, trágico o solemne que ha adoptado tantas veces la tradición patriarcal, la tradición judeo cristiana. La risa, el juego erótico y el juego con las palabras son en estos breves textos una expresión de resistencia a las potencias hostiles a la vida. El irreverente encuentro de la risa y la letra permite fabular la crisis de los poderes de la solemnidad y la tristeza.

Veamos uno más de estos textos hiper breves: “Lo crudo y lo cocido”

Nuestro Landrú no mata a las mujeres, tan sólo las come con los ojos mientras ellas pasean por la calle Florida. Le resultan así más apetitosas que si estuvieran asadas. No siempre la cocción mejora las vituallas (353).

En este texto se juega evidentemente con la mención de uno de los más célebres asesinos en serie, el parisino Henri Désiré Landru, apodado “Barba Azul”, quién en la época de la llamada Gran Guerra asesinó, descuartizó y quemó en París y sus alrededores a muchas mujeres (se calcula hasta en tres centenares el número de sus víctimas). Aquí cabría mencionar que la alusión a personajes, obras o acontecimientos que forman parte de la cultura es uno de los

¹⁵⁶ Diccionario de la lengua de la Real Academia Española.

recursos que permiten a la minificción concentrar una historia en pocas líneas. Además, hay una clara referencia también a un texto de la Antropología, el primero de la serie Mitologías de Claude Levi-Strauss: *Lo crudo y lo cocido*, de donde nuestra autora toma el título de su minitexto. Y también hay un juego cortazariano que tiende un puente entre París y Buenos Aires. En uno de sus *Cuentos de hades*, nuestra autora escribe desde la Argentina post dictadura un cuento (lo veremos aquí) que tiene como referencia el “Barba Azul” de Perrault.

Los cuentos hasta aquí vistos, que forman parte de *Libro que no muerde* –con excepción de “Visión de reojo”, que aparece en *Aquí pasan cosas raras*– han sido seleccionados para integrar otros libros de nuestra autora. Todos ellos han sido incluidos en una bella edición que bajo el sugerente título de *Juego de villanos*, ha sido publicado recientemente en Barcelona. El libro cierra con un epílogo, en el cual Luisa Valenzuela escribe sobre el microrrelato. Leamos las palabras de nuestra autora sobre este género literario: “No sé si por reflejo de la nueva nanotecnología¹⁵⁷, por la velocidad de la vida actual o por simple desafío a la imaginación, los cuentos brevísimos despiertan en estos tiempos una verdadera pasión. Microrrelatos los llamamos, minicuentos, textículos.”¹⁵⁸ Y agrega, haciendo alusión a nuestro tema, el acercamiento de Celorio a la brevedad del género:

Gonzalo Celorio dice que la novela es como un matrimonio, el cuento como un romance que puede ser más o menos duradero, el microrrelato el intenso encuentro de una sola noche, quizá en una cama que es la de todos y la de ninguno la cual, como el lecho de Procusto, nos fuerza a ser concisos al máximo y recortar, recortar sin perder la esencia.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Al mencionar a la Nanotecnología, nuestra autora introduce un término del código de la ciencia, donde se define como: “campo de las ciencias aplicadas dedicado al control y manipulación de la materia a una escala menor a un micrómetro, es decir, a una escala de átomos y moléculas (nanomateriales)”. Aquí Valenzuela introduce el código cultural, que a decir de Roland Barthes son: “citas a una ciencia o a un saber”. Roland Barthes, *S/Z*. México, siglo xxi, 2001.

¹⁵⁸ Luisa Valenzuela, *Juego de villanos*. Barcelona, Thule, 2008, pág. 119.

¹⁵⁹ Idem.

Para concluir el epílogo, Luisa Valenzuela cita un minicuento de José María Merino, titulado “Sorpresa peligrosa” y escrito a partir de un juego de palabras de nuestra autora:

LV nos dijo que acababa de descubrir que “funicular” era un verbo. Al escucharla, el tren, acostumbrado a bajar y subir en una aburrida e interminable rutina, sintió tal sorpresa que se detuvo al instante en mitad de la pendiente. Si no hubiera recuperado instantáneamente el sentido del motor, habríamos caído marcha atrás, cuesta abajo, y seguro que habríamos quedado todos completamente funiculados.¹⁶⁰

Valenzuela nos dice que “Es el sentido del motor, precisamente, ese hallazgo meriniano, que mueve a los cultores de la secta al humor y la irreverencia.” Y agrega más adelante: “La secta de los microrrelatistas, de la cual ningún miembro es ajeno a la otra oscura secta, tiene una ventaja sobre los cultores y especialmente las cultoras del Fénix. Durante siglos, a la gente de bien y hasta al mismo difusor de la secta, el nombre del Secreto les estaba vedado aunque su práctica era en muchos casos rutina. Los microrrelatistas, en cambio, como casi todos hoy día, solemos mencionar el nombre del Secreto de la borgeana secta del Fénix con todo desparpajo, pero tenemos el mérito de poder describirlo de la manera más sucinta, a saber: *el sexo*, ese juego de encastre.”¹⁶¹

Erotismo, humor, irreverencia, ingenio, presentes siempre en esta faceta lúdica de nuestra autora; faceta que recorre su escritura, desde su primera novela -escrita hace cinco décadas en París, a los veinte años, titulada *Hay que sonreír-* hasta las palabras de *Juegos de villanos*. Continuemos recorriendo otros relatos, adentrándonos en su universo único, en el que aparecen continuamente los traviesos juegos de palabras, que llevaron a Juan Filloy - considerado el mayor creador de palíndromos de la historia-¹⁶² a expresar sobre Valenzuela:

¹⁶⁰ Ibidem, pág. 122. En *Juego de villanos* se incluye un microcuento de Valenzuela en donde el juego de palabras y la connotación ríen, veamos unan líneas: “La vida transcurría plácida y serena [...] A pie o en coche, en ómnibus o en funicular, sus habitantes se trasladaban [...] Hasta que llegaron los microcuentistas hispanos y subvieron el orden [...] Y desde ese momento el alegre grupo de microcuentistas y sus colegas funicularon para arriba, funicularon para abajo, y hasta hubo quien funiculó por primera vez en su vida [...] Y la ciudad nunca más volverá a ser la misma (111).

¹⁶¹ Ibidem, pág. 123. El énfasis es de L.V.

¹⁶² Juan Filloy es un intelectual de una versatilidad asombrosa: fue presidente de un club de fútbol, de un club de golf, miembro de la Federación Argentina de Box, caricaturista, dibujante. Participó en el movimiento de Reforma Universitaria en su natal Córdoba y a lo largo de sus casi 106 años de vida, escribió una vastísima obra

“Por favor no toque su estilo. Es de una acuidad excepcional. Semejante a una pelota nueva de goma, pica, salta, rebota con tanta vivacidad que da gusto verlo actuar en los temas más diversos”.¹⁶³

En “Escalar la montaña de trapo”, también de *Libro que no muerde*, la narradora juega continuamente con los sentidos de las palabras, el texto está escrito en frases breves, que sugieren más de lo que dicen,¹⁶⁴ veamos: “-Mis dos hombres de las profundidades y el hombre de la verticalidad y como siempre yo tan inconstante.” “-A veinte metros bajo el nivel del mar (dentro del mar) el buceador encontrará inconfesables secretos viscosos. –A veinte metros bajo el nivel del mar (dentro de la montaña) el espeleólogo encontrará rígidos secretos que nunca podrá transmitir a nadie” (358).

Y, para concluir este texto pleno de sugerencias y de ingenio, aludiendo a las dificultades –o imposibilidad- para expresar, para verbalizar, el deseo, leemos: “-No podré decirles nada de nada porque no sé hablar con la entrepierna”. Y en las últimas líneas el placer y el gozo del encuentro erótico estallarán en medio de las palabras, dotadas de nuevos sentidos, gracias a la complicidad establecida entre autora y lectora/lector: “-Sin embargo intercambiaremos secretos de profundidades y de alturas, para arriba y para abajo, a derecha e izquierda, para adentro y afuera. / -Seremos muy felices” (359). En textos como éste y algunos más de los aquí vistos, Luisa Valenzuela escribe el erotismo con humor y alegría, algo nuevo,

literaria en todos los géneros: novela, cuento, artículo, ensayo, traducción, poesía, teatro, relato, *nouvelle*. Julio Cortázar reconoció su influencia y Alfonso Reyes dijo que Filloy era “el progenitor de la nueva literatura americana”.

¹⁶³ Luisa Valenzuela, *Generosos inconvenientes*, pág. 9.

¹⁶⁴ Acerca de la intensidad del lenguaje en la minificción, nuestra autora señala que “El lenguaje es en este caso el verdadero protagonista, sobre todo cuando queda al descubierto su capacidad de contradicción o su potencial para develar verdades que el emisor pretendió disfrazar u ocultar. La ambigüedad semántica se presta a variedad de combinaciones, unas más lúcidas que otras.” Luisa Valenzuela, *Escritura y secreto*. México, Ariel, 2002, pág. 89.

inexistente casi, como dice Cortázar en 1969: “¿Para cuándo, por ejemplo, una prosa erótica en la que esté presente la alegría?”¹⁶⁵

En “Días cuando no pasa nada”, el juego aparece de nuevo gracias a las palabras y aquí la narradora juega abiertamente con las alusiones a la retórica. “Días como noches invertidas, días naranja. Díaz. Lo conocí precisamente en una de esas oportunidades caracol que dan vueltas sobre sí mismas sin llegar a ninguna parte y por eso mismo intenté llamarlo Espiral Díaz.” Ante la objeción del personaje masculino a ser llamado Espiral, aduciendo que Espiral es nombre de mujer, que se dice la espiral; la narradora dice “De mujer tu abuela, le habría contestado yo de haberme dejado llevar por mis impulsos naturales. Por suerte me contuve porque hubiera sido una forma, si bien un poco críptica, de establecer una tautología. Rápidamente barajé otras figuras y tropos para intentar responderle pero fui descartándolos a todos: pleonismo no, elipsis no, no litote ni oximorom ni nada.” Continúa jugando en discurso figural interno con su argumentación y juegos retóricos, y recuerda que le dijo al personaje: “se dice *la* para evitar la cacofonía o lo que sea, pero espiral es palabra masculina, como todas las que terminan en *al*: mineral, pedal, fanal, animal. Al decir esta última me arrepentí. Por suerte Díaz es profesor de retórica pero no muy dado a las susceptibilidades (estaba de rechupete). Lo dejó pasar, y como esa tarde se me había dado por mostrarle las piernas dejó pasar otras cosas también. Total (al) que nos hicimos amigos y masqueamigos” (379).

El último texto de *Libro que no muerde* que veremos aquí es “La chica que se convirtió en sidra”, también un breve cuento de menos de una página. Este cuento es narrado en primera persona, por un personaje femenino, en él de manera juguetona se hace alusión al mito de Eva y al poder seductor de la mujer. Las primeras palabras son “Jorge, Eduardo, Ernesto, Alfredo, Alberto, uf, y tantos otros. Tengo 27 novios y un manzano. Eso quiero que dure: los frutos colorados. Es tan fácil así. Llamo a un muchacho, le doy una manzana y al mismo tiempo le pregunto ¿quieres ser mi novio?” (382). Si aceptan, la chica, con alegría, nos dice, anota un

¹⁶⁵ Julio Cortázar, *Último round*, pág. 70.

nuevo nombre. Y trata siempre de que sean nombres nuevos, para no estropear la lista. Vemos aquí, cómo se amalgaman juego, erotismo y la búsqueda de nombres nuevos. El eros lúdico entrelazado con la incesante búsqueda de la palabra nueva, distinta, que no haya sido ya escrita. La narradora agrega: “Yo les doy la manzana que les abre la sed y ellos son insaciables. Después me piden la prueba de amor para sellar el pacto y yo no soy quien para negarme.”

Enseguida la narradora relata con humor y placer el efecto que esos reiterados encuentros eróticos tienen en su cuerpo gozoso: “El resultado es de lo más agradable, poco a poco voy sintiendo fermentar mis partes interiores y eso me hace cosquillas. Con el tiempo que pasa –y pasan los muchachos- me voy descubriendo un olor dulce que me viene de adentro, un perfume a manzanas, y mi manzano sigue dando frutos”. Asistimos aquí a la puesta en palabras, a la enunciación metafórica, del placer femenino. Del placer creador de humedades, olores y efervescencias que surgen del cuerpo femenino, ascienden y empiezan a instalarse con plenitud en todo ese cuerpo que goza. Y añade la joven: “Primero tienen que comerse la manzana –ya se sabe- si no, no son mis novios. Después nos revolcamos un ratito entre los pastos altos al fondo de mi casa y cada vez me siento más licuada entre sus brazos, efervescente y pálida.”

El cuento continúa tejiéndose con las palabras de la joven que aluden –entrelazadas con el humor- a las profundas transformaciones que el deseo y el placer tienen lugar en el cuerpo de la mujer que se entrega al gozo: “Por eso mismo me mandé a fabricar el tonel grande: por si un día se me ocurre retirarme a terminar el proceso ¿podrá seguir sin ellos, sin mis novios?” Para concluir el texto, la chica dice: “Preferiría seguir repartiendo manzanas, pero ése es el problema: siempre se conoce lo que se da, nunca las transformaciones que se pueden sufrir con lo que se recibe a cambio”. Lo inasible y lo inefable del placer y la imposibilidad de saber a ciencia cierta a donde conduce si la irrupción del gozo es total.

5. *Novela negra con argentinos y Realidad nacional desde la cama*

En 1990 Luisa Valenzuela publica dos novelas: *Novela negra con argentinos y Realidad nacional desde la cama*.¹⁶⁶ Ambas han sido analizadas por la crítica mostrándolas como textos con múltiples resonancias y una rica pluralidad de sentidos. A estas dos novelas se ajustan con exactitud las palabras de Susana Chas:

La obra toda de Luisa Valenzuela representa una verdadera demostración de la escritura del cuerpo, del estallido del lenguaje, la fragmentación del sujeto, el fluir del inconsciente, lo onírico, lo fantástico, lo lúcido, la ironía y el humor, la energía, los ritmos, el travestismo y la ambigüedad. Una multiplicidad de códigos en acción que incluyen los políticos y sociales.¹⁶⁷

Aquí abordaré prioritariamente el aspecto de humor e ironía siempre presente en la obra de nuestra autora.

En *Novela negra* se plantea una resemantización de los roles tanto femeninos como masculinos presentes en la tradición del género negro. Se indaga y profundiza –tendencia que inicia con *El gato Eficaz*– también en la propuesta ética y estética de “la escritura con el cuerpo”, alternativa fundamentada en los discursos de las feministas francesas Hélène Cixous, Luce Irigaray, Monique Wittig y Julia Kristeva y que representó un modo de afirmar el sujeto femenino en el orden de lo simbólico, la voz de la mujer dentro de la literatura y en el mundo real. La incorporación de las categorías corporales en el terreno de lo político es también una preocupación central del feminismo desde sus comienzos. “Escribir con el cuerpo” en este sentido significaba crear un lugar privilegiado para la palabra de la mujer, subvertir la relación del poder entre hombre y mujer que seguía excluyéndola y recuperar el espacio de su “jouissance”, de su gozo. Se emprende una búsqueda por incorporar la visión femenina con

¹⁶⁶ Las citas de *Novela negra con argentinos* las tomaré de Luisa Valenzuela, *Trilogía de los bajos fondos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004. Me referiré a ella como *Novela negra*.

¹⁶⁷ Susana Chas, en *Cuentos de mujeres*. Selección de Fabiana A. Sordi. Buenos Aires, Santillana, 1998, pág. 120.

una praxis escritural múltiple que exprese con las palabras su modo de sentir, reír, pensar, llorar, gritar, gozar, etc. En una de las escenas iniciales de *Novela negra*, Roberta “baila sus pensamientos. En esa noche su sensación inicial es que galopa y que galopa energía. Lo que más le gusta. Escribiría la palabra energía con mayúscula si estuviera escribiendo, pero está bailando aunque en realidad está escribiendo en una forma mucho más física: con el cuerpo” (352). En la escritura de *Novela negra*, Valenzuela deconstruye los géneros literarios: incorpora características del género policial –en su modalidad de novela negra- considerada tradicionalmente literatura masculina, pero los usa desde la perspectiva de mujer. Sirviéndose del personaje de Roberta, Valenzuela hace que la mujer se convierta en un ser visible y oído.¹⁶⁸ Trastoca la forma muy usada por Borges: “El detective, generalmente, es un individuo con una ideología muy conservadora. Personaje duro, autónomo y muy masculino, con una vida sexual muy activa que se manifiesta como poder y dominio sobre la mujer, el detective se compromete emocionalmente, no con la víctima sino con el caso.”¹⁶⁹ Valenzuela deconstruye el estereotipo sexista del detective cuando crea a una mujer libre de ataduras patriarcales, una intelectual competente, muy activa, y que tiene iniciativa propia en el papel de detective. Roberta no necesita identificar al asesino porque ya lo conoce, pero es una detective de todas formas porque empieza a hacer indagaciones sobre las motivaciones secretas que motivaron a Agustín a cometer el crimen.

Ana Rosa Domenella en un ensayo titulado “Luisa Valenzuela: „Donde pongo la palabra pongo el cuerpo””, ha escrito sobre Roberta: “sabe disfrutar del amor sexual con Agustín, cuando éste se lo permite, y más tarde con Bill [...] También logra extraer placer de la escritura en sus varios registros: escribir, bailar o hacer el amor, mientras que Agustín, más que crear, tacha, suprime y sufre de manera casi constante.”¹⁷⁰ Desde que Roberta y Agustín

¹⁶⁸ Ello ha sido analizado por varias de las críticas de la novela, entre ellas: Allison Trulli, “Hay que escribir: Luisa Valenzuela y su manera de infringir las reglas” Consultada en <http://www.clarku.edu/departments/foreign/trullithesis.pdf>, 6 de enero de 2009.

¹⁶⁹ Juanamaría Cordones-Cook, “La práctica textual/sexual de Luisa Valenzuela en *Novela negra con argentinos*.” *Letras Femeninas*, Asociación de Literatura Femenina Hispánica, vol. XXI, núms. 1-2, 1995, págs. 37-46.

¹⁷⁰ Ana Rosa Domenella, “Luisa Valenzuela: „Donde pongo la palabra pongo el cuerpo””, en *De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas*. México, CM-UAM. 1999, pág. 156.

se conocen, empiezan a proliferar los juegos de palabras en donde lo lúdico del lenguaje se engarza con un eros sonriente: “a Roberta le gustó su pinta. Mirada va, mirada viene, se reconocieron a distancia. Colegas, compatriotas, esas afinidades del alma sumadas a otras afinidades menos confesables” (353). Cuando Agustín dice a Roberta: “leí tus cuentos con placer aunque por momentos me parecieron demasiado impulsivos, un salto al vacío.” Ella responde: “-Usted en cambio nos ha salido bien racional cuando empluma la puña. Cuando empuña la pluma, quiero decir” (353). Esa misma noche inician su relación: “Del dicho al lecho había habido relativamente poco trecho” (354). Vemos aquí otra vez el recurso de la autora de dotar de un nuevo sentido a frases lexicales o sintagmas cristalizados, mediante el humor y la ironía resignifica y revitaliza frases de uso coloquial.

Aunque será en realidad con Bill con quien la protagonista accede a las facetas lúdicas y creadoras liberadas por el amor, el humor y el sexo, como bien señala Nelly Martínez. En la escritura de escenas de encuentro cuerpo a cuerpo de Bill y Roberta asistimos a la búsqueda de nuevas formas de escribir el erotismo. En una de ellas la autora describe el encuentro como un acto pleno de alegría y de gozo, en donde el juego de *ilinx* se imbrica con el de *mimicry*, los amantes están en la tienda bazar de Bill, y empiezan jugando a los disfraces y a la actuación de diversos roles, en la medida en que el juego avanza, la risa y el erotismo se amalgaman: “Querés guerra, ¿eh?, dispuso Roberta, y le empezó a pegar con lo que parecía ser un vestido largo. Bill saltó del mostrador muerto de risa [...] Roberta rodeó la mesa, corriendo, tumbó un maniquí en el camino, se le quiso ir encima a Bill y Bill la abrazó sin encontrar demasiada resistencia, justo la necesaria para seguir el juego, y juntos cayeron sobre una de las pilas de trapos y vestidos [...] Se estaban riendo a carcajadas, tan fuerte que casi no podían moverse” (396). El erotismo se hace aquí parte de la vida misma, la libertad y el juego, la risa alegre y plena de alborozo, crean un eros que es una fiesta. En esta novela, Bill representa al otro; Roberta y Agustín son escritores ambos, argentinos que buscan escribir en Nueva York; en cambio, Bill es un negro que vende ropa usada en un bazar, no es un intelectual como Roberta y Agustín.

En las últimas páginas de *Novela negra*, después del largo viaje interior vivido por Roberta en búsqueda del amor y de su escritura, en palabras de Nelly Martínez: “Habiendo transgredido el discurso oficial y accedido a Eros, la joven está ahora lista para escribir, de algún modo la palabra ‘amor’. Significativamente, la escribe sin nombrarla ya que su escritura se propone en la novela como un cuento pornográfico (más bien como un texto erótico) que Roberta y Bill ‘escriben’ con sus cuerpos pero que, naturalmente, no queda impresa.”¹⁷¹ Los juegos metaficcionales están presentes en esta novela en diversas modalidades: Roberta y Agustín son escritores escribiendo –o intentándolo- sus propias novelas, asisten ellos y asistimos nosotras como lectoras/es a obras de teatro, Roberta y Bill simulan actuar, al final se intercala el cuento erótico, que es paralelamente, un texto de crítica literaria. En ese “cuento pornográfico”, la autora parodia en clave de humor el lenguaje de la crítica literaria académica y a la vez proporciona una alegre lectura de los diferentes momentos del encuentro de los amantes. Leamos algunos pasajes del texto: “Sorprende el ajustado tempo de este cuento que va desarrollándose con la precisión de una pieza musical. Transgrediendo el encasillamiento de los géneros, ha sido propuesta como obra pornográfica debido quizá al desnudo integral de los protagonistas, pero por momentos el fino erotismo y el romanticismo imperantes desmienten la propuesta” (531). Recordemos que la autora en uno de sus ensayos escribe sobre la dificultad para trazar con nitidez la frontera entre erotismo y pornografía, proponiendo como diferencia esencial la elaboración lingüística, en el “cuento pornográfico” agrega además del “fino erotismo” el elemento romántico que no se refiere aquí al movimiento literario, sino al intenso amor que une a Bill y Roberta. La búsqueda del amor, a la par del lenguaje para expresarlo, es una de las constantes de *Novela negra*; el texto parece preguntar ¿cómo expresar el erotismo?, ¿cuál es el lenguaje del amor?, como plantea Sandra Lorenzano que lo

¹⁷¹ Nelly Martínez, *op. cit.*, pág. 193.

hace *El infarto del alma*, de Diamela Eltit, pregunta formulada en el plano teórico por Julia Kristeva: “¿Cuál es el lenguaje de todo amor? Se preguntaba Julia Kristeva y decía aquello que Diamela Eltit irá descubriendo [y Roberta en *Novela Negra*, me parece, DGM]: „...el lenguaje amoroso es un vuelo de metáforas...”¹⁷² El cuento continúa con los juegos de connotación y de pluralidad de sentidos, amalgamando un discurso en donde se lee un acto sexual *escrito* con el lenguaje de la crítica: “El juego lingüístico de los coautores –a la vez protagonistas de la obra- es digno de ser tenido en cuenta, así como la constante tensión de estilo que promueve diversos niveles de lectura y amenaza alcanzar la culminación a destiempo. El clímax, sin embargo es sabiamente controlado, lográndose cimas de insospechada intensidad dialéctica que, aun siendo de corte netamente clásico, casi diríamos arcaico, incorpora sorprendentes modulaciones posmodernistas” (531).

Es imposible no recordar con este cuento otros textos de la autora -como el del juego del “fornición”¹⁷³ - y el capítulo 68 de *Rayuela*.

El “cuento pornográfico” es escritura de un encuentro sexual amoroso, parodia humorística de cierta crítica literaria –a la vez que esa crítica sirve a la autora para armar su visión- y metáfora de la escritura y de su otra cara, la lectura:

“En este texto que va desarrollándose al tiempo de su lectoescritura cabe destacar la dimensión exploratoria del significante falogocéntrico, deslizándose por encima o por debajo del ambiguo juego de matriz matriarcal. / La lengua (el lenguaje) llega a ser tomada muy a pecho, y resulta desenfadada la utilización de la onomatopeya y el pleonasma” (531) El cuento finaliza con palabras que con humor y nitidez –ya estamos inmersas en la connotación y el juego- aluden al orgasmo y a la posibilidad de la escritura creadora a la que conduce la

¹⁷² Sandra Lorenzano, “Los cuerpos de la transgresión” en *De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas*, pág. 120. La cita de Kristeva está tomada de *Historias de amor*, México, Siglo XXI, 1987.

¹⁷³ En *Juego de villanos* un microcuento se titula *Canon delicti* y dice: “En el congreso de microrrelatistas el ardiente debate continuó hasta altas horas, pero al final venció la sensatez y las diferencias se zanjaron. Nos fuimos a dormir tranquilos sin siquiera sospechar que en el secreto de la noche el Canon penetraría al Corpus. Ahora ya ni pegar un ojo podemos por temor a que el fruto de esa unión desbarate todo nuestro arduo andamiaje crítico.” Pág. 112.

entrega plena a Eros: “A esta altura el continuo crescendo alcanza el paroxismo, y la lírica del comienzo cede paso a la intensidad creativa, sin fisuras. / El final estentóreo no puede sorprendernos, pero dentro del marco de esta somera crítica cabe consignar que se trata de un final literariamente feliz, verdadero logro seminal y semántico” (532).

Realidad nacional desde la cama

Realidad nacional desde la cama es una novela en donde el juego y la sensualidad crean una dinámica de celebración que es una afirmación de vida en medio del desconcierto, el caos, la hiperinflación, la pobreza y los militares que rodean a la protagonista. Se relata aquí la sorpresa de la protagonista que ha regresado a su ciudad después de años de ausencia; en *Letras femeninas*, en el número especial sobre nuestra autora, leemos unas líneas que condensan el inicio de la novela: “a pesar del intento de la señora de seguir durmiendo con la cabeza tapada, la realidad exterior empieza a apoderarse del espacio privado y aislado de la señora durmiente. Se hace visible dentro de su cuarto en un montaje de escenas en que se mezclan lo realista y lo fantástico, lo violento y lo erótico, lo grotesco y lo cómico.”¹⁷⁴

El humor y el juego están presentes en el texto como dos armas que permiten expresar con intensidad la pulsión de vida. El humor asociado al placer, al deseo, a la alegría, como en la escena donde la protagonista llama al médico, quien al llegar a la habitación de la señora se quita la camisa a cuadros y su gorra de taxista y se pone su delantal de médico, lo cual

¹⁷⁴ Helene M. Anderson, “Autorretrato y testimonio en *Realidad nacional desde la cama* de Luisa Valenzuela: la dualidad del discurso especular”, *Letras Femeninas*, Asociación de Literatura femenina hispánica, vol. XXVII, núm. 1, 2001, Número especial sobre Luisa Valenzuela, págs. 106-116. Luisa Valenzuela ha expresado que al regresar a vivir a la Argentina en 1989, el encuentro con la realidad fue un shock que la llevó a escribir *Realidad nacional*: “Y cuando llegué a Buenos Aires en abril del año 89 sentía que no podía escribir una obra de teatro ni nada, porque quedé en shock. Entonces el resultado final fue este libro, porque no hay manera de aislarte de nada, así, la idea es que aunque te metas en la cama y quieras taparte la cabeza y no ver nada, la realidad nacional te alcanza y te supera hasta en la cama”

tranquiliza a la mujer, quien no deja de observar que “es joven, es atlético, tiene buen lomo, cosa que no se le escapa a la señora.”¹⁷⁵ La auscultación médica se convierte en un acto placentero:

Para eso es bueno, el doctor, para el consuelo: tiene la mejor de las recetas, y como quien no quiere la cosa le va pasando el estetoscopio por la sien, por los párpados, por los labios. Con delicadeza, como si fueran sus dedos, y el estetoscopio ya tiene temperatura placentera de tanto pasarse por el cuerpo de la señora [...] Ella no sabe lo que quiere. Por eso él la conmina a escuchar su cuerpo que le está diciendo cosas. / -El cuerpo se rige por leyes muy propias, como creo haberle comentado. / Se ve que él sí ha escuchado, a través del estetoscopio se entiende. Está sentado sobre la cama y cada vez se le va acercando un poco más. Y ahora empieza a auscultarla con el dorso de la mano, la punta de los dedos./ - Leyes muuuuy propias, reconoce la señora por decir algo./ -La ley del placer. /Ella lo sabe (46).

La auscultación continúa en ese tono hasta que el doctor recomienda “una terapia más inmediata, personal y cariñosa. Al menos en este caso particular tan atractivo. Por lo que el doctor Alfredi se ha desvestido a su vez y cálidamente se apresta a sumergirse bajo el acolchado blanco, sus olanes y adyacencias” (47).

La novela amalgama realidad, ficción y alegoría; el referente real es claro: La Argentina post-dictadura, con miseria, hambre, hiperinflación, rebelión militar; y en medio de esa compleja realidad nacional, triunfan las fuerzas de la vida: Cuando él le pide a ella bailar, ella se resiste y entonces Alfredi le dice: “-Levantate. Sólo la muerte puede paliar el miedo a la muerte. No vale la pena. Mejor es estar vivos y moverse, mientras se pueda. Tenemos que celebrar” (97); ella acepta y la novela concluye con la protagonista bailando con el médico-taxista-coronel-psicoanalista, primero en el centro de su cama y enseguida en el centro de una ronda formada por los habitantes de la villa, en medio de la alegría y el juego.

Los músicos han llegado a la pieza. Él se sube a la cama y la toma a la señora en brazos. Ella se pone de pie sin protestar, y juntos empiezan a bailar sobre la cama un tango que de un paso grácil los lleva al piso y después se convierte en chacarera, en bailecito, zamba, samba, cumbia, calipso, y ellos

¹⁷⁵ Luisa Valenzuela, *Realidad nacional desde la cama*. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007, pág. 43.

bailan y bailan mientras la música se encadena feliz [...] la pelota vuela entre los villeros. Algunos le pegan con las culatas de los rifles: Juguemos al tenis, exclaman [...] Juguemos al golf. Juguemos a la ronda, gritan los más jóvenes y abren una enorme rueda alrededor de las armas que todos fueron depositando en el suelo. / La señora y Alfredi han quedado en medio de la ronda. Hay gritos de victoria y aplausos para ambos (98, 99).

Podemos leer en este final de baile, música y alegría, con ella y él danzando felices en medio de la ronda de los habitantes de la villa,¹⁷⁶ liberados por la fiesta, el triunfo de Eros sobre Tanatos, de la vida de la sociedad sobre los intentos del poder por anularla. *Realidad nacional desde la cama* es una novela en donde el humor, la ironía, la vibración literaria y la esperanza abren una ventana al juego y al placer.

6. Humor en los *Cuentos de hades*

Una parte integral de una nueva poética de lo femenino responde a reapropiarse por medio de re-lecturas y re-escrituras, de la dominante producción cultural del pasado.

SUSAN RUBIN SULEIMAN

El libro de cuentos *Simetrías*, publicado en 1993, está dividido en tres apartados, cada uno de ellos con título y varios cuentos. El segundo conjunto de relatos recibe el sugerente nombre - juego de paronimia- de *Cuentos de hades* y sobre ellos versarán estas páginas. Veremos primero brevemente cómo ubicar estos textos en la narrativa de Luisa Valenzuela. Para acercarnos a dilucidar este aspecto, recurriré al ensayo “Ventana de hadas”; serán las palabras

¹⁷⁶ Luisa Valenzuela construye esta escena –y la novela toda- con el referente del country –conjunto residencial-colindando con una villa-miseria, en donde los habitantes carecen hasta de lo más elemental, como la comida misma. *Realidad nacional desde la cama* parece querer convocar al humor, la ironía, la alegría y el erotismo lúdico como una especie de conjuro para superar el horror del posible retorno a la represión. Amenaza que se manifiesta abiertamente en el intento de golpr de Estado protagonizado por los “caraspintadas”.

de nuestra autora las que contribuirán a iluminar la génesis y significación de los cuentos ya que como ha escrito Francisca Nogueroles “Valenzuela siempre ha sabido aunar la vertiente creativa con la meditación crítica sobre su escritura.”¹⁷⁷

En “Ventana de hadas”, penúltimo ensayo de *Peligrosas palabras*, la autora relata sus reflexiones en torno a porqué la madre de Caperucita Roja -que no parecía una mala madre, nos dice- envía a la niña al bosque lleno de peligros. La respuesta le pareció obvia: porque el bosque es la vida y hay que atravesarla; pero no podía terminar ahí el mensaje oculto en el cuento infantil: Las cosas no pueden ser tan simples en el corazón secreto de estas historias tradicionales, “vale la pena decodificar, descryptar. Bien lo supieron Vladimir Propp, Bruno Bettelheim, Marie Louise von Franz y todos quienes trabajaron a fondo los cuentos populares y de hadas. Pero... me decía, siempre hay un pero. Algo se les ha escapado hasta ahora. Algo anda mal en el meollo de estos cuentos, pensé.”¹⁷⁸ Se pregunta porqué si son historias ejemplares, destinadas a preparar a los niños y sobre todo a las niñas para su vida adulta, les enseñan a las niñas a no apartarse del camino trillado, a no ser curiosas (cuando la curiosidad es la madre de todos los descubrimientos), a dejarse someter y a esperar al príncipe que vendrá a rescatarlas, “a esperar durante cien años el beso que despierta, en definitiva a ser sumisas y depender del otro, masculino por cierto.”¹⁷⁹

Ella recuerda que esas historias eran contadas oralmente, por las ancianas, frente al fogón en las noches para distraer del miedo y para aleccionar; por ello, las ancianas no podían decirles a las niñas pobres y obligadas a valerse por sí mismas, que fueran pasivas y esperaran al príncipe. A partir de aquí entendió el viaje de Caperucita como un tránsito, una travesía que va de la condición de púber a la de anciana sabia. Tres instancias de una misma persona en simultaneidad: Caperucita, su madre y la abuela. El lobo sería “la representación del inconsciente, la parte oscura de cada ser humano, lo inconfesable y ominoso con lo que debemos enfrentarnos a diario. ¿Cómo puede pretenderse entonces que la mujer adulta sea una

¹⁷⁷ Francisca Nogueroles Jiménez, “Los conjuros de la *brhada*: cuentículos de magia con nuevas yerbas.” Prólogo a *Juego de villanos*, pág. 6.

¹⁷⁸ Luisa Valenzuela, “Ventana de hadas”, en *Peligrosas palabras*. Buenos Aires, Temas, 2001, pág. 212.

¹⁷⁹ Idem.

persona completa, íntegra, si se la escinde desde chica de su oscuro deseo?”¹⁸⁰ Busca entonces nuestra autora la primera versión escrita, la de Perrault publicada en 1697; allí no hay leñador y Caperucita muere junto con su abuela en las fauces del lobo. Eso y el hecho de que Perrault fue consejero de Colbert, vivió a su sombra y dedicó su vida a servir a Luis XIV, la reafirmó en su intuición de que había gran diferencia entre los cuentos originalmente transmitidos oralmente por las madres y abuelas y la versión escrita por “este magno representante del patriarcado, Charles Perrault”¹⁸¹. Dice Valenzuela que pensó en investigar a fondo y analizar cómo se distorsionaron los primitivos cuentos orales; pero en lugar de escribir un rígido ensayo, “me surgió un cuento que abría los caminos de la imbricación y la pluralidad de voces. „Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja”” A partir de allí escribió los “Cuentos de hades”, con la idea de recuperar la intención original de las ancianas narradoras orales. Ejemplos de libertad en lugar de instrucciones de sometimiento.

En estos cuentos se reescriben, subvirtiéndolos desde una beligerante y al mismo tiempo humorística perspectiva femenina, los cuentos de hadas, que contribuyeron en su versión escrita, a la subalternidad femenina. Y en ellos se incita a una liberación del cuerpo.

Esta labor de reescrituras de cuentos de hadas ha sido emprendida también por otras autoras, entre ellas: Angela Carter, Anne Sexton, Carmen Martín Gaité, Marcela Solá, Rosario Ferré. El estudio de los *Cuentos de hades* podría ser perfectamente tema de una tesis, aquí tocaré principalmente los elementos que me permitan abordar el ingrediente de humor presente en esta reescritura de los cuentos llamados infantiles y tocaré también la significación de que sea aquí la perspectiva femenina –y sobre todo la búsqueda del lenguaje de la mujer- la que presida la aventura de reelaboración, de recreación.

¹⁸⁰ Ibidem, pág. 213.

¹⁸¹ Ibidem, pág. 214.

“Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja”

Me reí, se rió, nos reímos, me reí de este lado
y del otro lado del espejo,
todo me pareció más libre, más liviano;
por ahí hasta rió el espejo.
Y sobre todo el lobo.

LUISA VALENZUELA

Como ya vimos, es este el primer cuento con el que nuestra autora emprende su labor de reescribir, de buscar rescatar los cuentos de hadas de las versiones elaboradas por los escritores del patriarcado. El cuento empieza con la madre como narradora. La madre dice que su hija usa la capita roja y que “sabe donde empieza la realidad y terminan los caprichos. Lo sabe aunque no quiera: aunque diga que le duele la barriga. De lo otro la previne también. Siempre estoy previniendo y no me escucha”¹⁸² (61). Al leer no podemos dejar de intrigarnos por “lo otro”, su sentido aparece sólo sugerido.

El texto avanza con la voz de Caperucita y a partir de aquí, se teje en contrapunto, con tres voces narradoras: la madre, la niña y una tercera narradora, en tercera persona, siempre focalizada en las acciones y pensamientos de la niña. La narración jugará constantemente con la pluralidad de voces. La niña inicia su narración diciendo que se puso la llamada caperucita y emprendió el camino hacia el bosque. Y empiezan las alusiones al deseo, en un tono de humor alegre: “El camino que atravesará el bosque, el *largo larguísimo* camino –*así lo espero*- que más allá del bosque me llevará a la cabaña de mi abuela. “ (61, el énfasis es mío, DGM)). El bosque se configurará aquí como una dimensión espacial cuyo sustrato metafórico posibilita la articulación de diversas facetas de la subjetividad. En un lúcido ensayo sobre este cuento, Cordones-Cook escribió: “Al atravesarlo, Caperucita Roja realiza un viaje interior por

¹⁸² Las citas serán también tomadas de *Cuentos completos y uno más*.

derroteros misteriosos donde se alberga lo reprimido. Entretejiendo fantasías concientes e inconcientes, ha de activar fuerzas desconocidas que permitirán aflorar las pulsiones y los deseos reprimidos que buscarán entregarse a la *jouissance*.”¹⁸³ Caperucita confiesa sin ambages que sigue sus impulsos: “Llegar hasta el bosque propiamente dicho me tomó tiempo. Al principio me trepaba a cuanto árbol con posibilidades se me cruzaba en el camino.” Enseguida aclara que fue su mamá quien mencionó la palabra lobo; y entonces piensa que ella no está preparada “por ahora” para enfrentar a plenitud su deseo, pero tampoco lo rehuye completamente, da la sensación de postergarlo para después: “...la palabra lobo. Yo la conozco pero no la digo. Yo trato de cuidarme porque estoy alcanzando una zona del bosque con *árboles muy grandes y enhiestos*. Por ahora los miró de reajo con la cabeza gacha.” (61, el énfasis es mío). El lobo representa lo instintivo, la sensualidad y la sexualidad, la integración de las fuerzas naturales a la subjetividad.¹⁸⁴

Enseguida utiliza un quiasmo o retruécano para expresar el juego interno de ambigüedad que establece con los consejos de prohibición de su madre: “No, nena, dice mamá. A mamá la escucho pero no la oigo. Quiero decir, a mamá la oigo pero no la escucho. De lejos como en sordina” (62). Y enseguida vemos como la palabra lobo empieza a configurar los deseos ocultos de la niña, la intuición del placer de seguir la senda del deseo y la conciencia que ella toma de que esos deseos también los vive y goza la madre:

No. El lobo.

Lo oigo, lo digo: no sirve de mucho.

O sí: evito algunas sendas muy abruptas o giros en el camino del bosque que pueden precipitarme a los abismos. Los abismos –me temo- me van a gustar. Me gustan.

No nena.

Pero sí a vos también te gustan, mamá.

¹⁸³ Juanamaría Cordones-Cook, “Recuperación de una genealogía matrilineal: „Si esto es la vida yo soy Caperucita Roja”, *Casa de las Américas*, La Habana, enero-marzo de 2002, núm. 226, págs. 96-101.

¹⁸⁴ La licantropía tiene sus raíces en la antigüedad, Apolo Licaeus tenía un templo donde se le adoraba. La tradición continuó con los romanos. Se transmitió a los teutones con diferentes versiones del mito romano (Rómulo y Remo) y se extendió por Europa a los celtas, los germanos, los franceses, los españoles y los rusos.

Me as/gustan (62).

Intuye que el deseo puede conducir también al miedo, al temor por los abismos internos, por los deseos secretos que pueden aflorar en cualquier momento; pero que en medio de ese miedo, puede desplegarse el gozo: “El miedo. Compartimos el miedo. Y quizá nos guste.” Enseguida el juego de voces se explicita: “Cuidado nena con el lobo feroz (es la madre que habla). Es la madre que habla. La nena también habla y las voces se superponen y se anulan” (62). Continúa el relato de esta especie de imbricación con la madre que empieza a vivir Caperucita, simbolizando la interiorización del tránsito hacia los deseos plenos de mujer; la voz de la mujer y de la púber se entrelazan y Caperucita escucha la voz de la madre ya en su interior, amalgamada con el descubrimiento del deseo y del placer: “esa voz de madre que a veces oigo como si estuvieras en mí, voy por el camino recogiendo alguna frutilla silvestre. La frutilla puede tener un gusto un poco amargo detrás de la dulzura. No la meto en la canasta, la lamo, me la como. Alguna semillita diminuta se me queda incrustada entre los dientes y después añoro el gusto exacto de esa frutilla.” La decisión de no postergar el deseo, la sutileza del placer femenino, la nostalgia inmediata por el deleite vivido, se escriben aquí.

Caperucita avanza –en su camino hacia el final del bosque y hacia su plenitud de mujer- decidida a no retroceder, sabiendo que se enfrenta a lo nuevo, siempre con esa mezcla de deseo y de miedo ante ese deseo; pero siempre decidida a avanzar:

No se puede volver para atrás. Al final de la página se sabrá: al final del camino.

Yo me echo a andar por sendas desconocidas. El lobo se asoma a lo lejos entre los árboles, me hace señas a veces obscenas. Al principio no entiendo muy bien y lo saludo con la mano. Igual me asusto. Igual sigo avanzando (62).

La narración avanza a la par de la interiorización de la figura de la madre en la niña, de su travesía de aprendizaje: “Esa tierna viejecita hacia la que *nos* encaminamos es la abuela” Y la ironía que aflora a flor de piel (o de página, más exactamente): “mientras la madre espera en la otra punta del bosque al resguardo en su casa de ladrillos donde todo parece seguro y ordenado y la pobre madre hace lo que puede. Se aburre.”

En cambio, en oposición con el tedio de la madre, quien permanece en casa como guardiana de la seguridad y el orden del hogar, Caperucita avanza por su camino umbroso, con “poca ocasión de aburrimiento”. Caperucita avanza recogiendo los dulces frutos que encuentra, algunos los saborea con deleite y algunos los deposita en la canastita, para llevárselos a la abuela. La abuela evocada en esta parte del cuento es la figura de la anciana que ha vivido su deseo y lo contará a la niña, para que ésta avance en su camino de crecimiento:

Y la abuela saboreará los frutos que le llegarán quizá un poco marchitos, contará las historias. De amor, como corresponde, las historias, tejidas por ella con cuidado y a la vez con cierta desprolijidad que podemos llamar inspiración, o gula. La abuela también va a ser osada, la abuela también le está abriendo al lobo la puerta en este instante (63).

La metaficción restituye aquí a la anciana su sabiduría y su capacidad para contar, desde su propia experiencia ante el placer y el deseo, a las nuevas generaciones. La transmisión del conocimiento mediante la palabra, de anciana a niña, de mujer a mujer. Y lo que transmite la historia aquí contada es el saber reconocer y aceptar el deseo, esencial para una vida plena: “Porque siempre hay un lobo. Quizá sea el mismo lobo, quizá a la abuela le guste, o le haya tomado cariño ya, o acabará por aceptarlo.” El texto nos dice que es la abuela la que puede ayudar a Caperucita: “La abuela es la que sabe, la abuela ya ha recorrido ese camino, la abuela se construyó su choza de propia mano y después si alguien dice que hay un leñador no debemos creerle”. Se restituye aquí el poder de la mujer para hacer frente a sus deseos, necesidades y peligros por sí misma, con la sabiduría que transmiten las mujeres ancianas a las jóvenes. Eso sí, sin rehuir al deseo y al placer: “El bosque se va haciendo tropical, el calor se deja sentir, dan ganas por momentos de arrancarse la capa o más bien arrancarse el resto de la ropa y envuelta sólo en la capa que está adquiriendo brillos en sus pliegues revolcarse sobre el refrescante musgo.” La capa roja como símbolo del deseo, que adquiere brillos en la medida en que se asume ese deseo. Y agrega: “Hay frutas tentadoras por estas latitudes. Muchas al alcance de la mano. Hay hombres como frutas: los hay dulces, sabrosos, jugosos, urticantes.”

Y la invitación a paladear pausada, gradualmente el placer: “Es cuestión de irlos probando de a poquito.”

“¿Dónde vas, Caperucita, con esa canastita tan abierta, tan llena de promesas?, me pregunta el lobo, relamiéndose las fauces.” La alusión erótica en la invitación del lobo no puede ser más clara. La respuesta de Caperucita introduce la vitalidad del lenguaje coloquial, porteño, es como una sacudida anti solemne: “Andá a cagar, le contesto, porque me siento grande, envalentonada.” El texto avanza y con él el camino de Caperucita: el del bosque y el del reconocimiento de su propio deseo. Caperucita avanza en la convicción de que es ella y sólo ella quien debe asumir el ritmo y manera para satisfacer –o paliar, las más de las veces- los deseos que afloran:

El lobo gruñe, despotrica, impreca, yo sólo lo oigo cuando aúlla de lejos y me llama.

Atiendo ese llamado. A medida que avanzo en el camino más atiendo ese llamado y más miedo me da. El lobo.

[...] A veces, cuando duermo sola en medio del bosque siento que anda muy cerca, casi encima, y me transmite escozores nada desagradables.

A veces con tal de no sentirlo duermo con el primer hombre que se me cruza, cualquier desconocido que parezca sabroso. Y entonces al lobo lo siento más que nunca (66).

Y de nuevo, las travesuras del lenguaje des solemnizan el cuento, la voz de Caperucita nos cuenta que cierta tarde se detiene a contemplar la belleza del paisaje. Y enseguida, agrega: “Quizá me demoré demasiado contemplando. El hecho es que al retomar camino encontré entre las hojas uno de esos clásicos espejos. Me agaché, lo alcé y no pude menos que dirigirle la ya clásica pregunta: espejito, espejito, ¿quién es la más bonita? ¡Tu madre, boluda! Te equivocaste de historia –me contestó el espejo.” Después de esta irrupción de lenguaje coloquial porteño y de juego intertextual; que cumplen la función de recordarnos que estamos ante una reescritura de uno de los cuentos de hadas más populares –quizá el más veces contado- y de un descanso pleno de humor en lo profundo de los simbolismos engarzados en este texto, Caperucita vuelve de nuevo sus ojos al espejo y ve en él su propio rostro y el de su madre, fundidos uno en el otro. Ella y su madre se reconocen en el espejo y ambas ríen con

complicidad: “Me reí, se rió, nos reímos, me reí de este lado y del otro lado del espejo, todo me pareció más libre, más liviano; por ahí hasta rió el espejo. Y sobre todo el lobo.” Aquí la risa es una risa catártica, una risa de alegría en la cual hija y madre asumen una mutua complicidad ante el reconocimiento del deseo femenino. Recordemos que el lobo simboliza los deseos más secretos que la joven púber descubre en esa etapa de tránsito hacia la mujer. Y el lobo también ríe –sobre todo él-, reconocido y asumido como parte de la joven. Y el deseo se vuelve algunas veces posible de lidiar: “Desde ese día lo llamo Pirincho, al lobo. Cuando puedo. Cuando me animo.” Porque los deseos secretos, profundos, algunas veces son oscuros, siguen despertando temor. Algunas veces conducen al placer, pero no siempre se encuentra al otro capaz de satisfacer ese deseo a plenitud, el deseo –el femenino, por lo menos- es insondable, abismal, inmensurable; nuestra autora lo expresa con gracia y humor, al poner en boca de Caperucita estas palabras: “Hay bípedos implumes muy sabrosos; otros que prometen ser sabrosos y después resultan amargos o indigestos. Hay algunos que me dejan con hambre. La canastita se me habría llenado tiempo atrás si no fuera como un barril sin fondo” (67). La canastita simboliza aquí el deseo femenino, que puede sumar y sumar frutos sin colmarse.

“No se detiene el progreso”

Este cuento es una reescritura de “La bella durmiente”. Desde la primera línea asoman el humor y lo lúdico: en su incesante juego con las palabras –como el de hadas y hades- Valenzuela creó aquí el sustantivo *brhada*; esta nueva palabra cuenta con una evidente carga de rebeldía, gracia y subversión. Palabra oxímoron que subvierte la oposición entre bruja y hada; que cuestiona la escisión entre maldad y bondad; que nos permite pensar que es posible aceptar la existencia en el mismo personaje de la sabiduría y el deseo de hacer el bien; se cuestiona aquí el maniqueísmo de los cuentos de hadas.

No sólo con la nueva palabra subvierte de entrada la tradición: la voz narradora focalizada en la brhada- se pregunta por los motivos que llevaron a los monarcas a no invitar a la brhada al bautizo de la pequeña princesa. Entre los probables motivos para el desaire están

la vejez y el apartarse de las convenciones cosméticas: “Era desdentada, desgredada, desfachatada y, peor aún, vieja.” Pero las posibilidades son también otras:

El rey y la reina omitieron invitarla al supremo banquete de bautismo alegando más tarde olvido por falta de visibilidad de parte de la Brhada. Pero en toda la comarca corrieron rumores de omisión culposa: por razones estéticas, por miedo al papelón, por prejuicios raciales ya que ella era bastante oscura, por temor supersticioso, lo que fuera (71).

El texto juega con ingenio con los valores presentes en los tradicionales cuentos –y escribe una lúcida y lúdica crítica- y nos dice que la Brhada “había asumido su vida hasta el punto de permitirse envejecer despreocupándose de su aspecto de hada. De las doce hadas del reino, fue la única en no usar sus poderes para combatir arrugas y achaques, por eso al caminar se doblaba en dos pero cuando de volar se trataba, volaba como la más grácil de ente ellas. Y cuando se trataba de crear cosas nuevas era la más creativa” (73). La clásica escena de los dones otorgados a la princesita por las hadas, es descrita con humor e ironía sin límites: “Y así nimbaron a la recién nacida de cuanta femenina cualidad podía ocurrírseles, y la hicieron la más bella, la más tierna, virtuosa, rica, refinada, resplandeciente, hacendosa, encantadora, grácil, espiritual y misteriosa de las futuras damas” (73). Ante ese cúmulo de dones la Brhada “decidió hacer algo para evitar el total empalago.” La Brhada no adivinó la presencia del hada que se había escondido tras las lujosas cortinas. Y tampoco previó –nos cuenta con ironía la narradora- “que por los siglos de los siglos se hablaría de maleficio en relación con ella al narrar la historia de los dones.” Y no previó ese giro porque cuando decretó que la princesa moriría pinchada por un huso, al llegar a la pubertad, lo hizo con el noble fin de desterrar de la faz de la tierra –o del reino, por lo menos- el uso de ese instrumento que llagaba las yemas de los dedos de las hilanderas. Y aquí la narradora exalta la sabiduría de la mujer anciana, en un claro trastocar de la exaltación sólo de la mujer púber y joven en la tradición patriarcal: “los poderes no merman con la edad, se acrecientan, así como había ido acrecentándose su inocencia. Se creyó la última hada, y se sintió sagaz, y frente a la esplendorosa cuna de la princesita ya bañada en el radiante almíbar de los dones, decretó que [...] moriría pinchada. Por un huso.”

La Brhada logró con ello abolir “de manera elegante, y nada menos que por prohibición real, el uso del huso.” Y se inicia así el uso de la rueca. Al final de la historia, cuando el príncipe encuentra a la princesa que ha dormido cien años, la ironía de la narradora se vuelve incisiva, nos dice que la princesa está como al dormirse: “bella, resplandeciente, refinada, hacendosa, más misteriosa que nunca. Y bastante atrasada de noticias. Sus ropajes son de otras épocas, y no sólo sus ropajes. El príncipe azul sólo atina a cambiarle el ajuar. Es así como la quiere, con ideas de antes y la moda de su tiempo.”

“4 Príncipes 4”

Este cuento está dividido en 4 príncipes. El segundo dialoga con “La bella durmiente”. El personaje protagónico es un príncipe que se ufana de ser el mejor en practicar el beso que despierta. Sólo le preocupa que su éxito no es completo:

Considera que su éxito no es total y absoluto no porque las doncellas que besa no despierten, no. Todo lo contrario. Sabe llegarse con gran sigilo hasta las castas alcobas y cuando encuentra a las doncellas sumidas en el más profundo de los sueños, las besa. Y las doncellas despiertan. Demasiado. Se vuelven exigentes, despiertan a la vida, al mundo a sus propios deseos y apetencias; empiezan los reclamos (76).

Nos dice con humor e ironía la narradora que no es así como él las quiere. El desea ardientemente encontrar una princesa hermosa que no le exija, que sea pasiva, le aterrorizan los deseos femeninos que se sabe incapaz de satisfacer. Sigue buscando y cuando encuentra a la bella princesa durmiente que lo espera desde siempre para ser despertada por él, no la besa, ni siquiera la toca. La hace transportar a su palacio con sumo cuidado, sin sacarla de su caja de cristal. “Allí la ubica en una estancia cerrada a reguardo del sol y desde lejos la contempla, inmóviles ella y él, distantes. Ella es una joya. Ella es hermosa y yace en su sarcófago como pidiendo el beso.” Pero el temor del príncipe ante el deseo femenino le impide besar a su amada: “Al príncipe el beso se le seca en la boca, se le seca la boca, todo él se seca porque nunca ha logrado aprender cómo despertar lo suficiente sin despertar del todo.”

Este apartado concluye con la ironía que ha prevalecido en él: “La respeto”, les dice a quienes quieran escucharlo. Y ellos aprueban.”

En el tercer apartado, Príncipe 3, el diálogo intertextual es ahora con “La princesa y el guisante”, de Hans Christian Andersen. El cuento da cuenta de la negativa del príncipe heredero a casarse. Sus padres deseaban muchos nietos, “al menos un sucesor del sucesor, para asegurar la continuidad de la muy azulada sangre.” Tanto le insistían al atribulado príncipe que ideó un subterfugio: “se casaría con la princesa que, al dormir percibiera o percibiese (le daba lo mismo) un guisante seco oculto bajo siete colchones de la mejor lana del reino.”

Los reyes enviaron emisarios a difundir la decisión del heredero de casarse; y “las jóvenes princesitas casaderas se aprestaron a dormir sobre los siete colchones designados sin saber bien qué se esperaba de ellas pero teniendo las más oscuras, deleitosas sospechas. Pero infundadas las sospechas” Vemos aquí de nuevo la ironía sobre el desfase entre los deseos femeninos y su no satisfacción por la parte masculina. Cuando finalmente una princesa no puede dormir por la molestia del guisante, los reyes felices fijan fecha para la real boda. Pero la princesita era tan delicada que no podía soportar los tules ni recamados de perlas, ni los guantes. El príncipe es feliz por la postergación indefinida de la boda, es decir, de su enfrentamiento ante el deseo femenino.

“La densidad de las palabras”

Es este un cuento en el cual nuestra autora aborda y borda con palabras el tema de las palabras. Esta preocupación por las palabras y en particular por el lenguaje y la escritura de la mujer, es una constante en Valenzuela. Los títulos de sus dos libros de ensayos son una expresión de ello: *Peligrosas palabras* y *Escritura y secreto*. Un breve repaso por los títulos de sus ensayos agrupados en el primero, nos ilustra al respecto: “Apropiación de un lenguaje

propio”, “La palabra rebelde”, “La palabra, esa vaca lechera”, “La mala palabra”, “Escribir el goce”, “Escribir con el cuerpo”.

En “La densidad de las palabras” se reescribe y recrea el cuento de “Las hadas”: de la boca de una de las hermanas brotan flores y piedras preciosas al hablar y, de la otra, víboras y alimañas. En esta recreación, se critica con ironía el maniqueísmo de escindir a las mujeres en buenas y malas; ángeles y demonios; santas y putas; las mujeres buenas sólo pronuncian palabras dulces y aquellas que emplean una gama amplia de palabras son satanizadas. La hermana de la que brotan flores y gemas es desposada por el príncipe: “Mi hermana, me lo recuerda el cuento, era bella, dulce, bondadosa. Y además se convirtió en fuente de riquezas. El hijo del rey no desaprovechó tamaña oportunidad y se casó con ella” (83). La de las víboras y alimañas es exiliada al bosque por su propia madre y es ella quien narra esta historia: “Yo, en cambio, entre sapos y culebras, escribo. Con todas las letras escribo, con todas las palabras trato de narrar la otra cara de la historia de escisiones que a mí me difama.”

La voz narradora –que corresponde a la hermana “mala”- nos habla de su fascinación por la diversidad de las palabras y, con ellas, de la diversidad de las alimañas que brotan de ella, goza y se divierte viéndolas salir y cobrar vida. Piensa que su suerte es mejor y más intensa su vida que la de su hermana: “Mi hermana allá en la protección de su castillo azul – color de príncipe- estará todo el día armando guirnaldas con sus flores, enhebrando collares de piedras preciosas variopintas y coronas que caducarán en parte. En cambio yo en el bosque no conozco ni un minuto de tedio” (83).

Su placer por las palabras es más grande que cualquier temor al castigo: “Yo a mis palabras las escribo para no tener que salpicarlas con escamas. Igual relucen, a veces, según cómo les dé la luz, y a mí se me aparecen como joyas. Son esas ranitas color fuego con tachas de color verde quetzal, tan pequeñas que una se las pondría de prendedor en la solapa, tan letales que los indios de las comarcas calientes las usan para envenenar sus flechas” (84). Y su placer es mayor cuando recuerda que ahora puede decir y dice –y escribe- todo tipo de palabras, incluso aquellas que desde tiempos inmemoriales estaban prohibidas, vedadas a las

mujeres: “Son las palabras que antes me estaba prohibido mascullar. Ahora me desacralizan, me hacen bien. Recupero una dignidad desconocida.”

Recordemos que Propp demostró que en los llamados cuentos de hadas la existencia de una prohibición y su transgresión por parte el héroe –o heroína, agregaríamos- es lo que desencadena la acción. Aquí la prohibición transgredida es aquella que ordena silencio a las mujeres:

Antes de mandarme al exilio en el bosque debo reconocer que hicieron lo imposible por domarme. Calla, calla, me imploraban. El mejor adorno de la mujer es el silencio, me decían, en boca cerrada no entran moscas. ¿No entran? ¿Entonces con qué alimento a mis sapos?, pregunté alarmada, indignada más bien, sin admitir que mis sapos no existen antes de ser pronunciados.

Triste es admitir que tampoco existiría yo, sin pronunciarlos (84).

La existencia misma de la mujer depende aquí de la capacidad para poder expresar sus dudas, pensamientos, deseos, placeres, y blasfemias; todo ello prohibido por siglos y milenios por el poder del patriarca, único al que le estaba permitido nombrar el mundo. El acceso de la mujer al lenguaje y a decir (se) es su acceso mismo al placer, al gozo, al erotismo, en su sentido más amplio: “Aprovecho las zonas más húmedas del bosque para proferir blasfemias de una índole nueva para una mujer. Ésta es mi prerrogativa porque de todos modos –como creo haber dicho- de mi linda boquita salen sapos y culebras, escuezos, renacuajos y demás alimañas que se sienten felices en lo húmedo y retozan.

También yo retozo con todas las palabras y las piernas abiertas” (85). Y, nos dice, piensa en la dulce de su hermana que sólo tiene “al alcance de la boca palabritas floridas. La compadezco a veces”. El cuento concluye cuando la narradora comprende que ella y su hermana se necesitan, que las palabras dulces, blandas y suaves deben complementarse con las palabras ácidas, agrias, fuertes; así como la bondad, placidez, dulzura necesitan también de la fuerza, empuje y valentía. Las hermanas deciden romper con la separación, con la escisión a las que las habían empujado y en un final con ecos de lejana evocación cortazariana, deciden cruzar el puente que las separa:

La veo a la distancia: ella está en una torre de vigía, me aguarda, la veo haciéndome gestos de llamada [...] yo corro hacia ella [...] Mi hermana se me acerca corriendo por el puente y cuando nos abrazamos y estallamos en voces de reconocimiento, percibo por encima de su hombro que a una víbora mía le brilla una diadema de diamantes, a mi cobra le aparece un rubí en la frente, cierta gran flor carnívora está deglutiendo uno de mis pobres sapos, un escuerzo masca una diamela y empieza a ruborizarse, hay otra planta carnívora como trompeta untuosa digiriendo una culebra, una bromelia muy abierta y roja acoge a un coqui y le brinda su corazón de nido (85).

La voz narradora en esta metaficción narrada por la hermana que se asume como escritora, expresa su convencimiento de que la escritura debe de ser plural, de que no debe limitarse a decir lo bueno, bello y dulce –metaforizados en flores y gemas- ni a decir sólo lo oscuro, ácido y tenebroso de la vida. Todas las palabras y voces deben ser expresadas. La escisión entre bondad y maldad, mujer dulce y mujer rebelde, hada y bruja; son impuestas por el poder, y la mujer deberá de asumir esta dualidad, y deberá ser capaz de emplear todo tipo de palabras, incluyendo las llamadas malas palabras, las prohibidas, lograr la comunicación entre las mujeres, para poder arribar a la plenitud: “Y mientras con mi hermana nos decimos todo lo que no pudimos decirnos por los años de los años, nacen en la bromelia mil rayas enjoradas que nos arrullan con su coro digamos polifónico” (86). De nuevo, nuestra autora vuelve a jugar irónicamente con el lenguaje de la crítica literaria, como en el “cuento pornográfico” de *Novela negra* y en “Días cuando no pasa nada”.

“Avatares”

Este cuento empieza narrado por una voz en tercera persona, que cuenta con ironía las vidas del Señor del Sur y del Señor del Norte. Ambos son guerreros y ambos maltratan a las princesas que les fueron concedidas como esposas por el Señor del Centro: “Las pobres delicadas princesas duraron poco en esos feudos bárbaros. La del Norte murió de parto, y en cuanto a la del Sur, la causa de su muerte provocó gran desconcierto, cubierta de moretones como estaba” (87). Ambas dejan sendas niñas. Y ambos buscan esposa nueva, con toda la prepotencia de señores feudales. Ambos se casan: “el Señor del Norte encontró mujer

sumamente joven, muy bella y veleidosa [...] el Señor del Sur, dio éste con una viuda rabiosa con tres hijas rabiosas.” El Señor del Sur maltrata a su hija, la pateo y le pega; en tanto, el Señor del Norte expresa con descaro su deseo incestuoso, pregunta al del Sur: “¿Y no es bonitilla, la pequeña, no es delicada y blanca como la nieve, con sus labiecitos carmín cual la gota de sangre en el pulgar de una futura madre, no tiene un culito turgente y redondito como la mía?” Y contesta el del Sur: “Pues si lo tiene ni me he enterado, y puede que sea bonita pero os juro que no permitiré que lo deje traslucir. No vale la pena. La tenemos siempre hecha una roña.” El cuento continúa en ese tenor, narrando en tercera persona cómo los señores hacen y deshacen con sus hijas. Se narra con ironía sobre una “mal llamada reunión cumbre” en donde el Señor del Norte y el Señor del Sur se quedan dormidos ebrios sobre la mesa. Y a partir de aquí tiene lugar lo que Todorov llama transformación de personaje; las dos princesas “empiezan a cobrar brillo propio.” Ya no es la narradora omnisciente la que narrará, ahora escucharemos las palabras de las princesas, serán ellas –una después de la otra- las que narrarán su transformación: “Como de oro me siento, por fin toda yo como el sol, sé del sol aunque sea de noche la noche más luminosa del mundo y emerjo de mi carroza de oro, un oro rojo casi color zapallo, los corceles color oro viejo me han traído [...] el hijo del rey corre a mi encuentro, nos reconocemos como habiéndonos encontrado tantas veces en tantas otras épocas y abrimos el baile” (91).

Avanzará la princesa narrando cómo al momento de bailar y de sentir que en los brazos del príncipe empieza a despertar su cuerpo, a despertar al placer, este despertar de su sensibilidad la transforma:

Ay, cómo bailamos, y en el baile voy ascendiendo en espirales, me ablando y me dejo llevar, me elevo, yo, la misma que en el castillo de mi padre debía ser toda hecha de durezas para fregar los pisos como me ordenaban, dura para restregar las marmitas y limpiarle al hogar su hollín de siglos. Dura a más no poder y resistente para aguantar los golpes [...] y mi piel que nunca vio la luz del día refleja los candelabros de oro y cobra brillo propio [...] Yo, que nunca supe nada de la música, me elevo entre unos brazos que son de terciopelo y de caricia. Yo, que nunca supe nada de caricias. Bailo, me elevo hasta el sol y ya soy otra (91).

En contrapunto, la otra princesa también emprende su propia travesía para empezar a ser ella, para liberarse del poder de su padre, que, aunque en este caso no era el poder que se ejercía a golpes y desprecios como el caso de la otra princesa; aquí era el poder del padre que externaba su amor incestuoso. Escuchemos ahora a la joven que empieza a construir su autonomía: “Como de plata me siento, hecha de luna o mejor de tierra, de las más profundas entrañas de la tierra donde brillan las vetas de plata pura. Voy cavando muy hondo, abriendo socavones para internarme en el corazón del mundo. Tengo siete pequeños guías y los siete son mineros [...] un día les pedí irme con ellos. Mujeres traen mala suerte en la mina, se disculparon, pero supe convencerlos. Al llegar los demás mineros me miraron con furia como queriendo asesinarme.” Y la joven, que sólo conocía el lujo y las caricias malsanas de su padre, siente que es en las profundidades de la tierra, abriéndose paso por un camino oscuro lleno de escollos, pero abierto por ella y para ella, en donde ahora empieza a vivir plenamente.

Después de la narración sucesiva del inicio de la nueva vida que empiezan a conocer las dos niñas-púberes-jóvenes, toma brevemente la narración la voz omnisciente y nos dice que en los feudos del Norte y del Sur “sin tomar en cuenta para nada los caminos iniciáticos recorridos por las dos niñas que ya no son más niñas, que a partir de este momento empezarán a narrar sus respectivos cuentos, los mismos que tantas veces han sido contados por los otros.” El texto concluye con la voz a dúo de las dos jóvenes que ahora ya son capaces –gracias al camino recorrido- de contar su propia historia: “Somos Blancacienta y Cenicienta, un príncipe vendrá si quiere, el otro volverá si vuelve. Y si no, se la pierden. Nosotras igual vomitaremos el veneno, pisaremos esta tierra con paso bien calzado y seguro”.

“La llave”

En clara intertextualidad con “Barba Azul” de Charles Perrault, Luisa Valenzuela escribe “La llave” y con este cuento cierra el apartado de *Cuentos de hades*. Este cuento, a la vez que establece un diálogo con los cuentos del autor francés y con la historia de la construcción literaria de la cultura patriarcal, dialoga también con la historia reciente argentina.

En “La llave” la narradora homodiegética se construye entretejiendo elementos de la protagonista de “Barba Azul” con elementos biográficos de la autora. Se reescribe aquí el cuento de la tradición y se explicita el propósito de invertir el punto de vista. Del plural de significaciones de este cuento sólo señalaré que además de cuestionar la visión patriarcal sobre la curiosidad -considerándola una virtud- y de transparentar los crímenes de Barba Azul; traza además un paralelismo entre la existencia de un cuarto secreto, con la sangre en el piso reflejando los cadáveres de las esposas del asesino colgando de las paredes, con la existencia en la Argentina de los miles de desaparecidos y asesinados durante la dictadura. El final, con la irrupción de una madre de la plaza de mayo como símbolo de las mujeres que fueron las únicas que se atrevieron a denunciar los crímenes en los tiempos oscuros en los cuales eran cometidos, otorga a todo el texto –e incluso a todos *Los cuentos de hades*- una nueva significación: el proceso de la mujer por trastocar el mundo patriarcal es un proceso múltiple: de reflexión interna, de reelaboración de las ideas y de la historia, de recuperación del cuerpo y del lenguaje, de reescritura, de acción pública enfrentando el poder patriarcal. Los ámbitos de actuación son plurales: el pensamiento de la mujer, el cuerpo femenino y su escritura; la ciudad y el país: la polis. Lo privado y lo público: alcoba y plaza.

7. “El deseo hace subir las aguas”

Sexo, amor, erotismo, es la vida

LUISA VALENZUELA

Mi madre había estado en Venecia en
viaje de novios y hablaba siempre de
ella, no como una ciudad real, sino
como una “ciudad de sueño”

ROSARIO FERRÉ

El tercer apartado del libro *Simetrías* -después de “Cuentos de hades”- nombrado con un intenso sustantivo: “Tormentas”, está formado por ocho cuentos. Aquí veremos dos de ellos. El primero tiene el sugerente título de “El deseo hace subir las aguas”. Es este cuento un canto al deseo. El deseo se instaure desde las primeras palabras:

El deseo, como la luna llena, hace subir las aguas. Sí. ¿Pero el deseo de quién, en este caso? ¿El de ella que quería pasar su noche de bodas a orillas del canal? ¿El de él que quería pasar su noche de bodas, simplemente? ¿El del canal que quiso verlos de cerca, meterse en cama con ellos, en lo posible? (101).

El cuento relata la historia de dos jóvenes enamorados que sueñan, planean y trabajan intensamente para viajar a Venecia a pasar su noche de bodas. Ella desea “pasar la primera noche en el Hotel Danieli a orillas del Gran Canal y dejar que su cama esa noche fuese una góndola meciéndose en las aguas del deseo” (101).

Cuando ese sueño está a punto de realizarse y los recién casados llenos de ilusión –y sobre todo de deseo- arriban a Venecia, al entrar a la alcoba nupcial, la decepción de ella es total: la habitación no miraba hacia el canal, la ventana tenía frente a sí una pared sombría a pocos metros de distancia: “miraba a las espaldas de Venecia que son espaldas cualquiera” Ante ese imprevisto, ella se niega a que él la toque. Lo acusa de inútil (él fue el encargado de reservar la habitación) y se niega incluso a desvestirse: “El rió, lloró, pataleó, bramó, estuvo a

punto de golpearla, se dio la cabeza contra la pared, aulló, imploró. Ella sólo lloró, incontenible.” Él se disfrazó y actuó todos los papeles, ella se negó. “Pero él la deseaba cada vez más [...] y deseaba y deseaba [...] y ella cada vez más inaccesible, sumergida en su llanto.” Se duermen sin siquiera tocarse y los despierta la luz del día, habían olvidado cerrar las cortinas. Ven entonces un reflejo en el techo, una reverberación de intensos y cambiantes colores que oscilaba como ola y mecía en el blanco cielo raso: era la fata morgana, ella se acerca a la ventana y ni cuenta se da que se corta los pies en un mar de vidrios rotos. Y, entonces: “Él fue convocado a la ventana, fue perdonado, abrazado, besado, chupeteado, sorbido. Él supo del canal y de los besos.” Y sigue entonces la narración de una intensísima escena erótica, en medio del desastre:

Y cogieron cogieron cogieron y cogieron mientras Venecia lloraba la pérdida de tanta obra de arte, de salones enteros, de tanto mueblecito rococó y tanto cuadro maestro a la deriva. Y cogieron sin ver a las nobles damas venecianas bogando sobre mesas dadas vuelta, empujadas a nado por algún amante fiel o su lacayo, retornando a sus respectivos hogares donde legítimos esposos estarían aguardándolas desde la noche anterior [...] Y ellos cogieron y cogieron sin saber que los fastuosos salones del Danieli no podrían recibirlos para el sibarítico desayuno que se habían prometido...(104).

Y ya para concluir el cuento, la narración agrega el dato que sirve como anclaje histórico, para ubicar este cuento en una fecha y en un acontecimiento memorable: “porque dichos salones se encontraban sumergidos bajo el agua por culpa de la más feroz tormenta con inundación en la historia de la Serenissima. Corría el año mil nueve sesenta y seis, y ellos cogían” (104).

Graciela Gliemmo escribió sobre este cuento: “En muchas novelas y relatos del erotismo en la narrativa de las escritoras argentinas, el gesto es el de dar vuelta, revertir lo consabido e ironizar. En Venecia, ciudad del amor, una inundación resulta ser la consecuencia del deseo y del capricho de una mujer recién casada.”¹⁸⁵

¹⁸⁵ Graciela Gliemmo, Graciela Gliemmo, “El erotismo en la narrativa de las escritoras argentinas (1970-1990). Apropiación, ampliación y reformulación de un canon”, en *Poéticas Argentinas del siglo XX (Literatura y Teatro)*, pág. 156.

8. “El protector de tempestades”

En este cuento se alterna la narración de dos historias¹⁸⁶: dos amigas se encuentran en la playa para pasar unos días de veraneo. Se narra desde el presente: Susi llega a Punta del Este en el vuelo de las seis, a pesar de una inminente tormenta insiste en ir al parador de Playa Brava, para ver la tormenta. La anfitriona –narradora principal- preferiría quedarse en el departamento, pero acepta la aventura. El “presente efectivo” desde el cual se narra es el de la noche del encuentro de las amigas. Llegan al restaurant con las primeras grandes gotas de lluvia. Piden vino y cena y a partir de allí asistimos a la narración de las historias que cada una de las amigas rememora.

Las dos historias alternadas están intercaladas en la historia del presente; pero, los acontecimientos relevantes suceden sólo en las del recuerdo, en lo que pudiéramos llamar dos analepsis. A partir del momento en que instaladas ya en el restaurant, en plena tormenta, Susi se desabrocha la campera y deja a la vista un collar de cuero con cristal, caracol y alambre de cobre amarrando, al cual ambas llaman “protector de tormentas”, se desencadenan los recuerdos.

Susi empieza a contar a su amiga un episodio sucedido pocos años atrás, en una “lindísima” casa a orillas de la playa. A partir de aquí las dos historias empiezan a imbricarse, con un curioso ardid narrativo: Susi cuenta su historia en voz alta, en discurso figural directo, y la narradora intercala sus recuerdos sólo audibles en la lectura del texto, Susi no la escucha: “yo le voy a dar su espacio, voy a dejar que ella hile en voz alta lo que yo calladita voy tejiendo por dentro”. La narradora ubica su historia también a orillas de la playa, pero -nos dice con humor- que era una casa muy distinta: “Lo que es yo nada de alquilar y menos casas

¹⁸⁶ Todorov, en su célebre ensayo “Las categorías del relato literario” menciona tres formas de narrar las diversas historias que contiene generalmente un relato: encadenamiento, intercalación y alternancia, esta última dice, es la de mayor complejidad: “Consiste en contar las dos historias simultáneamente, interrumpiendo ya una ya la otra para retomarla en la interrupción siguiente. Esta forma caracteriza evidentemente a los géneros literarios que han perdido todo nexo con la literatura oral: ésta no puede admitir la alternancia.” Tzvetan Todorov, en Roland Barthes et al, *Análisis estructural del relato*. México, Ed. Coyoacán, 1996, págs. 161-198.

lindísimas, que mi presupuesto no da para eso, no. Yo en cambio estaba como a siete mil kilómetros de aquí, en Nicaragua, más o menos laburando, captando Nicaragua en un congreso de homenaje a Cortázar”.

Hay elementos comunes en las dos historias: ambas suceden en una noche de tormenta a orillas del mar, como la noche del presente. Cada una de las dos historias rememoradas es vivida por ellas y en ambas hay un personaje masculino que ante el miedo que despierta la tormenta marina, dice poseer un protector de tempestades. La similitud se rompe en hechos esenciales: Susi está sola esa noche sin ninguna expectativa; en cambio, la narradora se encuentra en una casa de playa, en compañía de tres escritores: Claribel Alegría, Bud Flakol, “mi escritor favorito y yo”. Líneas antes había recordado que “flotaba intensísima la promesa” de un encuentro ya no literario. La casa es frágil, la tormenta arrecia y se quedan sin electricidad, en la oscuridad total. El personaje que irrumpe en la casa de Susi la hace pasar “una noche absolutamente tórrida y deliciosa [...] fue la gloria”.

En cambio, en la historia de la narradora, en el momento en el que ella se prepara ante el gozo prometido, que parece inminente, el personaje prometedor se mete en el baño, y se encierra allí largo tiempo, en el momento en que el miedo no es sólo por la tormenta, sino la amenaza de un ataque de los *contras*. Ven acercarse una luz que temen sea un barco de *los contras*. Y aquí la narradora entrelaza la luz del barco con su deseo: “Y la lucecita subía y después se borraba, y volvía a aflorar y parecía más cerca. Él no soñaba con salir del baño.” Entonces, nos dice: “Yo me harté de tanta especulación, de tanta espera dividida entre el deseo y el miedo. Igual que la lucecita del mástil subía el deseo y yo esperaba que él emergiera de la profundidad del baño” Finalmente, la narradora opta por irse a acostar sola y vuelve a ver a su promesa fallida hasta la mañana siguiente.

Las últimas líneas son de una intensa ironía: Susi cuenta que la mañana después de su noche de encuentro gozoso con el navegante, él ya no estaba, pero le dejó sobre la almohada su protector de tempestades; la narradora, en contrapunto, dice: “-Mirá vos, che. Y pensar que al día siguiente a mí me dijo que se había quedado en el baño meditando, y que había tirado el amuleto al mar desde la ventana, para aplacar la tormenta...”

Este texto muestra la maestría de Luisa Valenzuela para narrar con un lenguaje en donde las alusiones al deseo, el humor, la ensoñación ante la perspectiva del encuentro erótico, la ironía y la solidaridad con la revolución, se entrecruzan en una narración en donde el deseo, la sensualidad, son fuente de expresión festiva y nada es solemne. En “El protector de tempestades” se busca una complicidad con la lectora/el lector proponiendo un inestable equilibrio entre la seriedad y el juego. Constante flujo de máscaras que proporciona una libertad ilimitada.

Concluiré este acercamiento –no exhaustivo, por lo extenso de la obra de Valenzuela- reafirmando la idea de que en el humor, en el juego –de palabras y de todo tipo- y en la ironía de nuestra autora encontramos ecos del surrealismo y de la Patafísica¹⁸⁷ en la medida en que pone al descubierto la necesidad de recuperar para toda experiencia expresiva libertades e irreverencias de todo orden. Pero ella va más allá, al llevarlo al terreno del erotismo y al introducir en su ámbito la magia del juego. Eros lúdico contra toda alienación, contra el concepto de juego gratuito también. En entrevista con Margarita Krakusin, expresó: “Nunca la transgresión es porque sí. Siempre apuntando a una forma de lectura. Eso sí, me encanta el juego lingüístico [...] Me interesó por la develación que aparece tras el juego lingüístico, quizá porque me formé fascinada por todo lo que fue la Patafísica que trabajaba mucho con el juego de palabras. Creo que tiene que ver con una forma de libertad; si no siempre estaríamos constreñidos, limitados en el habla, sobre todo nosotras las mujeres.”¹⁸⁸ Los textos aquí vistos nos indican que Luisa Valenzuela –a la par de otras autoras- ha abierto camino en la labor de escribir el erotismo femenino desde diversas perspectivas, entre ellas desde una visión lúdica, empezando a disminuir la carencia de la que hablaba Cortázar en su seminal ensayo:

¹⁸⁷ La Patafísica es un movimiento artístico cercano al surrealismo, surge en París, iniciado por Alfred Jarry; es “la ciencia de las soluciones imaginarias y las leyes que regulan las excepciones”. En Argentina, se fundó en 1957 el “Novísimo Instituto de Altos Estudios Patafísicos; en octubre de 2009 se realizarán en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Las Jornadas Patafísicas Universales.

¹⁸⁸ Luisa Valenzuela, entrevista con Margarita Krakusin, “En San Carlos de Bariloche con Luisa Valenzuela”, *Alba de América*, revista del Instituto de Literatura y Cultura hispánica, Buenos Aires, volumen 17, núm. 32, 1999, págs. 411-422. Al respecto, Guillermo Saavedra ha escrito: “la escritura de Valenzuela se acerca en muchos casos al juego, pero entendido éste no como un pasatiempo o un escapismo sino con la misma seriedad y análoga sensación de vértigo con que saben encararlo los niños. El resultado es muchas veces cómico, irónico, o grotesco, pero siempre revelador.” En Luisa Valenzuela, *El placer rebelde*. Buenos Aires, FCE, 2003, pág.12.

“/(en)nuestras latitudes se siente demasiado la ausencia de un *Eros ludens*.” Con el humor como arma, la autora hace una literatura lúcida y lúdica.¹⁸⁹

¹⁸⁹ Otras autoras que han escrito memorables páginas donde eros y fiesta se unen con alegría, son Armonía Somers, Tununa Mercado, Ana María Shúa, Rosario Ferré y Ana Lydia Vega, al final de un ensayo sobre estas dos últimas escritoras, leemos las siguientes palabras, que bien podríamos aplicar aquí: “La fiesta parece haber llegado a su término, quizás tengamos ya los sentidos saturados de voluptuosos contoneos, ritmos trepidantes y risas desenfrenadas, pero al menos hemos sido testigos por unos instantes del gozo de vivir, de la mágica aventura de la sensualidad.” Cristina Bravo, “El erotismo festivo en las cuentistas puertorriqueñas de hoy”, *ed. cit.*, pág. 301.

Sexualidad y poder

Creo que el poder y el sexo están unidos. El sexo puede ser un instrumento de dominación. Tanto es así que los torturadores de la dictadura violaban para dominar el cuerpo del otro. El poder se ejerce en la mente, pero también mucho en el cuerpo. Yo no creo en la separación de ambos.

LUISA VALENZUELA

1. Ares y Afrodita

En *Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad*, Sigmund Freud escribió que a lo largo de la historia humana hay una conexión íntima entre la crueldad y el instinto sexual, sintetizando así algo que ya los antiguos griegos habían representado en sus mitos. Desde que ellos imaginaran las relaciones amorosas entre el dios de la guerra Ares y la diosa del amor Afrodita, unión de la cual habría nacido Eros, la relación entre lo violento y lo sexual ha estado siempre presente en la cultura occidental. En nuestro tiempo se ha analizado la conexión entre la guerra, la violencia, la crueldad y lo sexual y se distingue entre el sexo y la sexualidad; distinción “que es necesaria para comprender el carácter político de las relaciones sexuales.”¹⁹⁰ El aspecto biológico de lo que en un sentido amplio llamamos “sexo” debe distinguirse de aquellos aspectos que pertenecen a la cultura, y que por lo tanto son variables históricas siempre cambiantes, influidas por lo político, lo económico y lo ideológico. Los seres humanos han convertido la función biológica de mera actividad reproductiva en una actividad erótica acorde a la cultura. Como han señalado Bataille y Foucault, el sexo es una función orgánica para la reproducción de la especie, mientras que la sexualidad se transforma en erotismo y establece

¹⁹⁰ Fernando O. Reati. *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina (1975-1985)*. Buenos Aires, Legasa, 1992, pág. 191.

un cruce con la sociedad y con la cultura. Así, lo biológico, el placer y las relaciones entre los seres sociales son otros tantos elementos heterogéneos organizados en una configuración particular o “dispositivo de la sexualidad”, que varía entre los grupos humanos. La sexualidad es una especie de puente entre lo biológico y lo cultural, determinada por formas políticas, o, para expresarlo de otro modo, es una configuración discursiva en la que confluyen el cuerpo biológico y el cuerpo social.

En la narrativa latinoamericana el poder y el ejercicio de la violencia aparecen ligados frecuentemente al abuso sexual de los detentadores del poder sobre personajes víctimas de esa prepotencia. Antes de la década de los sesenta del siglo XX, en la narrativa latinoamericana, el encuentro sexual se describe cargado de una connotación social y crítica. Graciela Gliemmo, estudiosa de la literatura erótica en nuestra lengua, señala que en las escenas centrales de la narrativa latinoamericana, el erotismo y, en especial, el acto sexual aparece asociado no al placer sino a la violencia. Escenas de la fuerza del poder ejercida por los patrones hacia las indígenas en novelas como *Huasipungo* (1934) de Jorge Icaza o el episodio de abuso en *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas, nos permiten leer más que escenas propiamente eróticas, actos de fuerza y poder. Este aspecto, que vemos desde textos inaugurales como *El matadero* (1837) de Esteban Echeverría, reaparece en textos contemporáneos como en *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes.

En años recientes, la crítica feminista ha estudiado el matiz político de la sexualidad, y de qué modo toda relación humana, incluso la sexual, reproduce los mecanismos de poder de la sociedad misma. Kate Millet, en su clásico *Sexual Politics*, analiza el papel que juegan el poder y la dominación en la sexualidad de los personajes de obras de ficción, y cómo las escenas de contenido sexual en las obras de D.H. Lawrence, Henry Miller y Jean Genet no sólo ilustran la particular política sexual de sus autores sino además la de la sociedad en la que ellos producen sus ficciones. En el acto sexual se permean conflictos, líneas de tensión y contratos interpersonales que se manifiestan bajo la forma del poder. Angela Carter sostiene – como Millet y Foucault- que la carnalidad no es un valor universal irreductible y que, por el contrario, las actitudes sexuales son reproducción de las sociales, siendo imposible concebir la sexualidad en un vacío ideológico. La violencia sexual es claramente un acto político de

poder y el célebre látigo en Sade es el mejor símbolo de ello: “la mano del látigo es siempre la mano que tiene el poder político real, y la víctima es la persona que tiene poco o ningún poder...”¹⁹¹

En la narrativa argentina que alude a la guerra sucia se mencionan diversas prácticas sexuales que pertenecen al catálogo de lo llamado aberrante, y en la mayoría de los casos se explicita su relación más o menos directa con la violencia política. La politización de lo sexual y del discurso de la sexualidad está ya presente en los paradigmas culturales que recorren la literatura argentina desde el siglo XIX. Como apunta Reati, la confluencia de una retórica de lo sexual y otra de lo político tiene una larga tradición en la literatura del Río de la Plata. En *El hombre que está solo y espera*, publicada en 1931 por Raúl Scalabrini, la sexualidad del argentino aparece marcada por el conflicto, una relación hecha más de violencia, recelo y engaño, que de amor y ternura. La mujer es vista en ese texto no como un ser humano en condiciones de equidad sino como una “presa”, una “víctima”. En *El matadero* de Esteban Echeverría, obra fundadora de la literatura argentina y generadora de paradigmas por excelencia, ya está presente la confluencia discursiva entre la violencia política y lo sexual. En el relato, considerado siempre como una alegoría del violento régimen rosista (tirano que dio origen también a ese texto precursor de la novela del dictador, *Amalia*) se establece una conexión entre violencia política y violencia sexual, lo político se expresa metafóricamente a través del sometimiento sexual forzado del personaje. En su análisis del texto de Echeverría, Noé Jitrik expresa: “Lo político ha invadido todas las zonas humanas, el ser está en peligro”,¹⁹² y una de esas zonas es la sexualidad del individuo, territorio privado cuya invasión por parte de los matarifes representa la mayor violencia que el Estado puede infringir a un ciudadano.

¹⁹¹ Ángela Carter. *The Sadeian Woman and Ideology of Pornography*. New York, Pantheon Books, 1978, pág.24.

¹⁹² Noé Jitrik, “Forma y significación en *El Matadero*, de Esteban Echeverría.” *El fuego de la especie. Ensayos sobre seis escritores argentinos*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Argentina, 1971, pág. 96.

En el contexto de búsqueda de un lenguaje erótico dentro de la narrativa latinoamericana que se manifiesta a partir de la década de los 60, y en el cruce de erotismo y violencia política, podemos ubicar algunos de los cuentos y novelas de Luisa Valenzuela. En estos textos –como “Cambio de armas”, “De noche soy tu caballo” y “Cuarta versión”– nuestra autora explora el erotismo desde una perspectiva femenina, donde –incluso en medio del horror de la dictadura y de la feroz represión– representa una fuerza liberadora y una ventana que nos permite vislumbrar un espectro más amplio de la realidad. Crea personajes femeninos que atraviesan por situaciones límite como la detención clandestina y la tortura, o la violación y aun en ese contexto siniestro, el erotismo representa la vida. Las protagonistas de estos relatos enfrentan desde diferentes espacios (la casa, la cárcel, la embajada y las calles de la ciudad) el poder de la dictadura, en un Buenos Aires fantasmal, en “la llamada París del sur, la extraña capital mundial del desaparecido”, como llama a la ciudad argentina el polaco Bolek, personaje de *La travesía*, novela publicada por nuestra autora en el 2000. Si Bataille escribió que el erotismo es el triunfo de la vida hasta en la muerte, Luisa Valenzuela reescribe ese triunfo de la vida.

En la tradición literaria mexicana el cruce entre sexualidad y poder también está presente. Recordemos el lúcido acercamiento ensayístico de Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, en donde analiza lo conflictivo y receloso del carácter del mexicano. En *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, el personaje protagónico es fruto de una violación. En Inés Arredondo, el cruce entre erotismo y poder tiene variados matices. El poder absoluto en su entorno que la riqueza y las posesiones dan a un hacendado; el poder de un anciano y moribundo tío sobre su joven sobrina, poder apoyado por la iglesia; el poder que el dinero otorga a un hombre de 47 años para desposar a una adolescente de 15 años son abordados en “Las mariposas nocturnas”, “La sunamita” y “Sombra entre sombras”.

2. Sexualidad, poder y perversión en la narrativa de Inés Arredondo

Parece que esto nos da una llave que puede abrirnos las puertas del universo perverso, hecho de un tejido compartimentado –pero atrayente- de magia y de crueldad. Desmontar y después reunir los fragmentos de ese mundo de horror y de encantamiento, desvelar la especificidad de la pérdida de la realidad que promueve, delimitar la ética y la estética que le son propias, es el propósito inicial de nuestro trabajo.

JANINE CHASSEGUET SMIRGEL

Uno de los cruces más intrincados que recorre la cuentística de Inés Arredondo es el del ejercicio patriarcal del poder y la perversión. En tres de sus relatos más memorables asistimos como lectoras/lectores al despliegue de la magia del lenguaje que permite a nuestra autora atisbar en el abigarrado mundo del deseo perverso y de su realización; posibilidad que se da no por las capacidades de seducción de los personajes masculinos sino como un ejercicio del poder. Veamos uno a uno estos tres relatos, cada uno de ellos forma parte de uno de los tres libros escritos por Arredondo.

“La sunamita”

En el primer libro publicado por nuestra autora, *La señal*, aparece “La sunamita”, uno de los cuentos de Inés Arredondo más abordados por la crítica. A partir de este cuento se realizó una película: *La sunamita*, la adaptación para cine la hicieron la propia creadora y su más cercano compañero de generación: Juan García Ponce; la dirección estuvo a cargo de Héctor Mendoza; se grabó en disco: *La Sunamita*, voz de la autora, con presentación de otro de sus compañeros de generación: Huberto Batis; inspiró también una ópera: *La Sunamita*, con adaptación de

Guillermo Sheridan, la dirección escénica estuvo a cargo de Jesusa Rodríguez, con música de Marcela Rodríguez.¹⁹³

Hemos visto este cuento a partir de la relación incestuosa que el tío -quien representaba para la joven la imagen paterna- establece con Luisa, moderna sunamita. Aquí veremos cómo esa relación aberrante y perversa de un anciano moribundo con una joven es posible en un universo diegético que reproduce y recrea una sociedad regida por el poder patriarcal. Recordemos que el epígrafe que precede al cuento arredondeano, está tomado del *Antiguo testamento*, uno de los textos fundadores del falogocentrismo:

Y buscaron una moza hermosa por todo el término de Israel, y hallaron a Abisag Sunamita, y trajéronla al rey.

Y la moza era hermosa, la cual calentaba al rey, y le servía, mas el rey nunca la conoció.

Reyes I, 3-4¹⁹⁴

A partir de esta cita¹⁹⁵ –como hemos visto- el relato arredondiano se irá tejiendo de manera análoga al relato bíblico: Luisa, la joven protagonista, llega a casa del tío y nos dice que ella “había vivido en su casa como una hija durante mucho tiempo” (88), es decir, entre la joven y

¹⁹³ Ver nota 32, capítulo III.

¹⁹⁴ Todas las referencias de este y los siguientes cuentos de Arredondo las tomaré de la edición de *Obras completas* citada, anotaré sólo el número de página.

¹⁹⁵ En “Álbum de familia”, de Rosario Castellanos, hay también una alusión al personaje bíblico, cuando Aminta rememora la actitud de los profesores de Literatura hacia ella, dice: “Porque me sentía tan generosa como la Sunamita comunicando su calor a algún David moribundo. Casi todos se conformaban con olfatearme.” *Álbum de familia*, México, Joaquín Mortiz, 1971, pág. 129. Sobre “Lección de cocina”, incluido en el mismo libro, Agustín Cadena escribió: “A Rosario Castellanos le toca el haber escrito la primera pieza narrativa en donde se aborda con fortuna el tema de la sexualidad femenina [...] A sólo cuatro años de publicado *Álbum de familia*, Inés Arredondo sorprendería al público mexicano con “La sunamita”, no sólo uno de los más logrados cuentos eróticos, sino también uno de los mejores cuentos en general de la literatura mexicana [...] A partir de la publicación de estas dos obras, el género erótico será consentido de las narradoras mexicanas.” Agustín Cadena, “La literatura erótica escrita por mujeres en México”. *Letralia. Tierra de letras. La revista de los escritores hispanoamericanos en Internet*. Cagua, Venezuela, año X, núm. 35, dic. 2005. Evidentemente, Cadena tiene una confusión de fechas: *Álbum de familia* sí fue publicado en 1971, como señala, pero “La sunamita” fue publicado una década antes, en 1961, en la *Revista Mexicana de Literatura*. Lo interesante es que esto coloca a Arredondo como la pionera en la narrativa erótica femenina en México.

el anciano (“de setenta y tantos años de edad”) existe simbólicamente una relación de padre e hija.

Todo el relato transcurre en una atmósfera de ardiente calor. La fuerza de la imagen de un calor abrasador e interminable enmarca el relato. Al principio se trata de un calor que prefigura lo que vendrá, “la ciudad ardía en una sola llama reseca y deslumbrante. En el centro de la llama estaba yo, vestida de negro, orgullosa, alimentando el fuego con mis cabellos rubios, sola” (88). El fuego es aquí un símbolo ambivalente: evoca a la vez el fuego purificador, símbolo de lo sagrado, y el fuego de la sexualidad. Al percibirse ella en el centro del fuego, símbolo sagrado, se percibe como diosa, virgen que alimenta y purifica el fuego sagrado y, a la vez, tematiza la acción futura. Cuando la joven llega, el anciano, ante lo que parece su muerte inminente, solicita casarse *in articulo mortis* con su sobrina; argumentando que así ella heredará sus bienes. Todos: sacerdote, parientes y amigos instan a Luisa a aceptar esa unión que a ella le parece monstruosa: “No seas tonta, sólo tú te lo mereces [...] si no te casas, los sobrinos de México no te van a dar nada [...] “Y luego te quedas viuda y rica y tan virgen como ahora [...] La fortuna es considerable [...] Pensándolo bien, el no aceptar es una falta de caridad y de humildad”¹⁹⁶ (92). Recordemos que este relato está narrado por la joven, desde su propia perspectiva; a diferencia del relato bíblico que le sirve de pórtico. En el texto bíblico citado el relato está a cargo de un narrador omnisciente extradiegético, en tercera persona, quien cuenta la historia de Abigail sunamita de forma impersonal y “objetiva”, con una marcada toma de distancia. En cambio, en “La sunamita”, la autora se sitúa en el interior del personaje femenino y mira desde ahí. Y, como escribe Gloria Prado en su enriquecedor acercamiento a este cuento

¹⁹⁶ En un lúcido ensayo sobre este cuento y el siguiente que aquí abordaré, Ana María González dice: “Al igual que el personaje femenino de “Las mariposas nocturnas”, Luisa vive primero el cambio de estatus social con el matrimonio forzado con el tío, luego, en un segundo momento vivirá un doloroso rito de iniciación sexual que la llevará a una metamorfosis profunda [...] El acceso a la vida social y cultural se da con la ayuda, la intercesión y el ascenso de los hombres, siempre y cuando no ponga en riesgo su poder masculino y ella, la mujer, continúe ocupando una posición de inferioridad.” Ana Ma. González Luna, “La escritura como expresión del proceso de iniciación en Inés Arredondo: un ejemplo de narrativa mexicana contemporánea”, en Emilia Perassi y Susana Regazzoni (coord.) *Mujeres en el umbral. De la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*. Sevilla, Renacimiento, 2006, págs. 218-231.

Lo que no se abordó y explicitó en la relación bíblica, se desarrolla aquí: la perspectiva y la dimensión ético-emocional de la Sunamita-Luisa, que en el episodio escriturario no existe. De este modo, el punto de vista de la autora real empírica, se empata con el de su personaje femenino y aflora el registro que es insignificante en la historia del gran rey hebreo, David, puesto que éste es el personaje realmente significativo. De ella sólo se dice que “era una moza hermosa”, lo cual, como es de esperarse, le proporcionaba al viejo rey gran placer, y estaba, además, para calentarlo y servirlo, pero nunca sabremos qué es lo que pensaba o sentía la jovencita.¹⁹⁷

Al dar voz a Luisa, a esta moderna sunamita, al permitir que sean las palabras de la joven las que expresan los sentimientos que experimenta (en contraste con la sunamita bíblica, a quien no se le da voz) al ser obligada a “calentar el lecho” de un anciano moribundo, podemos inscribir a Inés Arredondo, con la publicación en 1961 de “La sunamita”, como pionera en la re-escritura de textos canónicos de la cultura falocéntrica, dotando de voz ahora a los personajes femeninos. En el año 2002, Juanamaría Cordones-Cook, escribió: “Durante los últimos veinticinco años, escritoras de todas las latitudes se han abocado a una re-interpretación de mitos, leyendas, historias bíblicas, cuentos folclóricos, que proyectan una concepción patriarcal del mundo, de las relaciones humanas y de los papeles sexuales que afirman y perpetúan una imagen de mujer carente de agencia y de voz propia, una mujer pasiva, sometida y muchas veces victimizada.”¹⁹⁸ En el cuento arrendondiano, Luisa todavía es sometida y victimizada, no logra sustraerse al entorno oprimente y hostil para el ejercicio de la libertad de una mujer, incluso cuando se rebela y huye del destino trazado por el padre-tío - quien es apoyado por el cura- es convencida de regresar al lado de quien le inspira repulsión; el avance aquí es el leer la historia desde el punto de vista de la joven. En el mismo ensayo, continuando con la reflexión en torno a la re-escritura de algunos de los textos del patriarcado, Juanamaría Cordones dice: “Esas escritoras crean un nuevo capítulo en la historia cultural configurando una mitopoética descolonizadora que ataca y desautoriza la hegemonía cultural

¹⁹⁷ A mi parecer, uno de los mejores ensayos escritos sobre “La sunamita” es el de Gloria Prado, “La re-escritura de escrituras, reconfiguraciones de Inés Arredondo”, en *Lo monstruoso es habitar en otro, Obra Citada*, págs. 63- 71.

¹⁹⁸ Juanamaría Cordones-Cook, “Recuperación de una genealogía matrilineal: „Si esto es la vida yo soy Caperucita Roja”, *Casa de las Américas*, La Habana, enero-marzo de 2002, núm. 226, pág. 96.

androcéntrica [...] En Hispanoamérica, escritoras contemporáneas como Rosario Ferré, Brianda Domecq, Albalucía Ángel y Luisa Valenzuela se han ocupado de reinterpretar el conocimiento ancestral de los antiguos mitos patriarcales que promovían y perpetuaban el orden social falocéntrico.¹⁹⁹ Yo agregaría aquí a Inés Arredondo en la lista de autoras que recrean y reescriben, que ven con nuevos ojos, con ojos de mujer, con una mirada que devela la tradición y da voz a la mujer para que sea ella quien cuente ahora su historia.

En el cuento de Inés Arredondo, la narradora va relatando el cúmulo de sentimientos encontrados primero, y después, cuando es convencida de casarse y el viejo tío reclama “sus derechos”, y se vuelve demandante, tirano y perverso, relata su repugnancia. Es aquí en donde la narración devela lo perverso del poder patriarcal, en su rostro eclesiástico, representado por el cura del pueblo, quien juega un papel determinante para que el tío logre sus propósitos sobre la joven: primero persuade a Luisa de que se case con el viejo tío; luego ante la huida de la joven por los reclamos del anciano lascivo, la obliga a volver y a complacerlo, ya que –le dice- debe de cumplir con “sus deberes”. Cuando desesperada ante el nuevo llamado, le cuenta su historia que le parece “un sueño repugnante” (96), le pregunta ella, ante la insistencia del sacerdote de que regrese al lado del depravado tío: “-¿Y yo?, el cura le responde:

“-Comprendo, pero si no vas será un asesinato. Procura no dar ocasión, encomiéndate a la Virgen, y piensa que tus deberes...” Al cura no le importan los sentimientos de la joven, ella sólo vale en función de cumplir “sus deberes”, por monstruosa que sea la petición del abyecto y lascivo viejo. Su vida y sus sentimientos no tienen importancia. En la lectura de este cuento asistimos a dos procesos opuestos, invertidos: el tío anciano y moribundo que gradualmente despierta a la vida y Luisa, joven, plena y pura, que poco a poco se convierte en su opuesto; podríamos ver aquí simbólicamente un proceso de vampirización. En “La sunamita” vemos cómo la resistencia de la joven y el rechazo a casarse con el moribundo, es minada por las voces del cura y de los parientes que representan a la sociedad patriarcal –que propicia y “naturaliza” el ejercicio sexual del poder de un viejo decrepito y repulsivo sobre una joven- en

¹⁹⁹ Idem.

la que vive Luisa; en el ensayo “Perversión y belleza en la obra de Inés Arredondo”, leemos: “En los cuentos de Arredondo existe una lucha del espíritu en contra de sí mismo, pero también en contra de ese medio asfixiante que es la sociedad, en contra de las voces opresivas y conservadoras de una provincia contradictoria, oscura y luminosa, al mismo tiempo inocente y pervertida.”²⁰⁰

En “La sunamita”, Inés Arredondo nos presenta la otra perspectiva del antiguo relato: la de la joven llevada, como un gran privilegio, a calentar y servir al viejo agonizante. Conocemos ahora lo repugnante y doloroso que resulta para una joven el ser obligada a cumplir los deseos de un viejo; que en este caso para Luisa representaba al padre.

“Las mariposas nocturnas”

Más grande es el lujo,
más grande es la corrupción.

SILVINA OCAMPO

Penúltimo cuento de *Río subterráneo*, “Las mariposas nocturnas” evoca desde su título a esos insectos oscuros, frágiles, siniestros, como los personajes que se mueven en este relato de Inés Arredondo. Las mariposas nocturnas prefieren las sombras, la oscuridad; la luz las entorpece. En el cuento, son tres los personajes principales, y los tres se mueven simbólicamente en un mundo de sombras.

“Las mariposas nocturnas” es uno de los relatos extensos de nuestra escritora. Su extensión se puede explicar por ser narrado por un personaje voyeurista, que relata con lujo de

²⁰⁰ Daniela Camacho, “Perversión y belleza en la obra de Inés Arredondo.” *El puro cuento*, núm. 1, 2006.

detalles todo lo que ve y piensa. En el relato se entretajan elementos de diversos géneros narrativos: misterio, suspenso, gótico, crónica de viaje (*road fiction*), relato de educación (*bildungserzählung*); y a la vez, estos elementos son –a través de la ironía- parodiados.

Conocemos el mundo de lujo y perversión que habitan don Hernán, Lía y Lótar, por la voz de este último. Lótar narra los acontecimientos vividos durante un lapso de alrededor de tres años, los narra cuando ya esos sucesos pertenecen al pasado, él escribe “sobre las ruinas de Eldorado”. Nos describe el mundo de esplendor y perversión; de lujo y miseria, de un lugar y unos personajes que evocan claramente Eldorado de principios del siglo XX. El referente real se muestra sin velos en este relato. Es un texto donde la cultura literaria y mitológica de la autora se despliega como un abanico que se abre mostrando ante la lectora/el lector diversos mitos engarzados con sus personajes.

El cuento está dedicado a Ana y Francisco Segovia, hijos de la autora. Tiene como epígrafe un poema de Edgar Allan Poe, en donde la voz poética evoca Eldorado: “¡Oh, es celeste Eldorado y Tierra Santa!” Es “Las mariposas nocturnas” uno de los relatos de Inés Arredondo donde el sitio de su niñez es rememorado tomando más detalles del referente real, del sitio geográfico ubicado en Sinaloa. El relato describe elementos esenciales caracterizadores de ese espacio que la autora eligió para ubicar su infancia y sus más celebres cuentos. Y lado a lado con los signos que remiten con nitidez al referente real, sobre él se construye y re-crea una red de mitos y de alusiones. El primer mito que recorre el cuento de principio a fin es el de Eldorado.

En el poema de Poe se encuentran referencias a los textos bíblicos, al ser incluidos los versos como epígrafe del cuento de Inés Arredondo, se empiezan a tejer las voces: la de la autora, la de Poe, las de la Biblia. Y también se evoca *La Divina Comedia*, de Dante Alighieri. Una escritura refiere a otra y ésta a otra, y esta otra a otras más, y así sucesivamente, creando un entramado de voces y textos que establecen un diálogo intertextual.²⁰¹ Eldorado es evocado

²⁰¹ Ver: Gloria Prado, “La re-escritura de escrituras, reconfiguraciones de Inés Arredondo”, en *Lo monstruoso es habitar en otro*, págs. 63-71.

aquí como un sitio que puede ser edénico, pero también un sitio infernal. Paraíso e infierno encontramos en “Las mariposas nocturnas”.

Las citas, alusiones, evocaciones, menciones de otros textos y otros autores serán una constante en “Las mariposas nocturnas”, cuento construido entrelazando una gran cantidad de referencias no sólo de textos literarios, autores y mitos; incluye también menciones a pintores y cuadros célebres, a una de las más emblemáticas esculturas y un cúmulo de referencias de arquitectura, de la gastronomía francesa, del mundo de los vinos, de la botánica, de la cultura cosmopolita.

La historia que nos relata Lótar es una historia donde el envilecimiento de cada uno de los tres personajes se entreteje. Hernán, Lótar y Lía constituyen un triángulo en el que la perversión se instaure plenamente. Al penetrar en el mundo de estos personajes, tenemos la impresión de cruzar un umbral, de atravesar un límite, de poder ver un mundo perverso que apenas podíamos haber intuido que existiera, por ello su efecto estremecedor. Es como si Lótar al relatar descorriera un velo que ocultaba los vericuetos oscuros de quienes habitaban la casa-hacienda.

Los tres personajes participan de la perversión; pero es don Hernán quien ejerce el poder del hacendado casi omnipotente, en el ocaso del antiguo régimen mexicano. Es don Hernán quien corrompe al Lótar adolescente y le da después un trato de esclavo. Es don Hernán quien practica lo que él llama “el holocausto de las vírgenes” (150), es él quien dice ser como el Minotauro y paga monedas de oro por la virginidad de adolescentes, casi niñas. Y en esta trama evocadora del Minotauro²⁰² es donde aparecerá Lía.

Desde el principio de la historia, Lía representa la ruptura de lo habitual en la organizada vida depravada de don Hernán y Lótar; de amo y esclavo. Es Lótar quien se encarga de llevarle a su amo jóvenes vírgenes. Cuando éste le expresa el deseo de que le lleve

²⁰² En el mito, el Minotauro es un monstruo con cabeza de toro y cuerpo de hombre. Habita en el laberinto de la isla de Creta. Se alimentaba de jóvenes. Los atenienses estaban obligados a enviarle catorce jóvenes vírgenes: siete varones y siete doncellas.

por una noche a la maestra de la escuela primaria, al sirviente le parece extraño porque a su amo le gustaban las adolescentes y ella ya “tenía como dieciocho años.” Para convencer a la joven de pasar una noche con el hacendado, diseña una estrategia diferente a la habitual: “Comencé a prestarle libros, que devoraba. Tragedias griegas, novelas de Musset²⁰³, de Jorge Sand... en fin, todo lo que se me iba ocurriendo; libros de arte, de viajes” (148). No es por azar que los autores mencionados sean dos escritores románticos que vivieron un célebre romance durante un viaje por Venecia. Musset se caracterizó además por su dandismo y ella, además de sentirse obligada a usar un pseudónimo masculino para ocultar su nombre de escritora, también es recordada por su práctica de vestirse con ropas masculinas; una especie de travestismo invertido. La mención a ambos autores y a los libros de arte y viajes, prefigura el viaje por Europa que emprenderán los personajes.

Cuando Lótar siente que es el momento de cerrar el trato, le pregunta

_ ¿Eres virgen?

_ Sí.

_ Te ofrezco quinientos pesos en oro por tu virginidad. Dos horas de una noche. Nada más. Nunca volverás a ser molestada ni nadie lo sabrá. No hay el menor peligro de embarazo.

_ ¿Con él?

_ Sí.

_ No quiero dinero, quiero ver la biblioteca y los cuadros (148).

Lótar organiza todo de la manera habitual: en medio de la noche pasa por la joven, el viaje a la casa-hacienda es en el bugui de un solo caballo, con los faroles apagados, y “al llegar al camino de las huertas que lleva a la casa-hacienda, frené el caballo y bajé a encender las luces. Ella no dijo nada. Seguimos lentamente, al paso, entre la sombra de los grandes frutales que extendían su ramaje por encima del camino polvoriento. Era el principio de un otoño caluroso, por supuesto, pero allí, entre los árboles y a medianoche, soplaba un viento fresco que venía del mar” (148). Una atmósfera diferente, paradisíaca, parece instaurarse desde el trayecto a la casa-hacienda

²⁰³ Alfred de Musset (1810-1857), poeta y novelista francés, autor de *La confesión de un hijo del siglo*, novela en la que retrata el desencanto artístico y el hastío existencial; además relata su relación sentimental con Aurora Dupin, conocida como George Sand.

Y en ese cruce de géneros de este cuento, al llegar, surge la imagen gótica: “Cuando llegamos a los senderos de grava y apareció, contra la noche, poderosa, la silueta de la casa, se estremeció. Todo estaba a oscuras menos una ventana del segundo piso, *su ventana*” (149). Cuando la joven entra a la casa, se demora viendo los libros y admirando los cuadros en la enorme biblioteca. Lótar se impacienta porque sabe que don Hernán espera que la joven llegue ya a su cuarto, con sólo una bata blanca, inmaculada, como lo ordenaba el ritual. Pero el ritual se rompe cuando la joven entra a la recámara del hacendado, transcurren las dos horas habituales y ella no sale. Y aquí empezamos a conocer mejor los sentimientos del narrador: “Mi zozobra, no había tenido más remedio que tragármela y sudarla. ¿Qué pasaba? Las reglas del juego habían sido rotas; reglas que yo no inventé, que simplemente asumí cuando era adolescente”.²⁰⁴ Conocemos así que Lótar también llegó siendo casi un niño, pero él, a diferencia de las vírgenes que sólo duraban un par de horas en la casa, permaneció en ella. Y mientras los signos del amanecer invaden la casa, Lótar se angustia ante lo insólito de la permanencia de la joven en la habitación: “¿qué podía suceder allá adentro para que todas las formas hubieran sido aniquiladas? Y yo, ¿no contaba? Él no había pensado en mí”. Este sentimiento de exclusión será fundamental para el desarrollo de la trama.

Cuando su zozobra se transforma en angustia, hasta recuerda y confiesa que su nombre no es Lótar, que ese nombre fue don Hernán quien se lo puso. Entonces, la puerta se abre y todas las reglas se rompen:

Con toda naturalidad me dice:

—Lótar, ésta es Lía...

—Pero...

—Es Lía porque no puede ser Raquel. No hay Raquel para mí. Me conformo con Lía para que viva entre nosotros (150).

²⁰⁴ Entre los mitos que se evocados en este texto está el del sultán de *Las mil y una noches*, en donde el sultán pasaba unas horas de cada noche con una virgen y antes del amanecer, era asesinada. Sherezada rompe el ritual al empezar a narrar un relato y dejarlo en un momento de suspenso; el sultán decide posponer por un día el asesinato y esa estrategia la repite cada noche Sherezada. En “Las mariposas nocturnas”, por ser un cuento narrado por un personaje, que no es omnisciente y desconoce qué pasó esa primera noche entre la joven maestra y don Hernán, tampoco los lectores podemos saberlo; sólo nos queda la suposición.

Don Hernán, el hacendado, decide no sólo sobre la vida de las personas, incluso tiene el poder de nombrar, de borrar los nombres de quienes lo rodean y de asignarles el nombre por él elegido. ¿Por qué decide llamar Lía a la joven? En el *Génesis* se cuenta la historia de Jacob, quien trabaja para Labán acrecentando su rebaño. Jacob solicita a éste que le conceda a su hija Raquel, a quien ama. Labán aparentemente acepta; pero, el día de la boda le entrega a Jacob en realidad a su hija mayor, cubierta de velos. Cuando Jacob levanta los velos, descubre que su esposa no es su amada Raquel; sino Lía, la bizca usurpadora. Reclama a Labán y éste le responde que la tradición de su pueblo impide que se case primero la hija menor. Jacob le pide, entonces también a Raquel por esposa y Labán acepta, a cambio de otros siete años de trabajo.

Al terminar la lectura comprendemos que don Hernán dice que no puede haber Raquel para él porque su homosexualidad le impide amar a una mujer. Y le dice a su amante-servidor Lótar que se conforma con Lía para que viva entre ellos. Ese “entre nosotros”, es entendido por Lótar en su sentido literal: para él Lía se interpone entre su amo Don Hernán y él. Por eso el cuento, al ser narrado por Lótar -el único punto de vista que conocemos en todo el relato es el de este personaje-narrador-, será la crónica detallada de los avances de Lía en relación con Don Hernán y de la estrategia de Lótar para deshacer el triángulo que se forma entre los tres personajes y sus perversiones.

Impresiona en este texto el poder que tiene y ejerce don Hernán²⁰⁵. Lótar se regodea en contar la omnipotencia con la que el hacendado decide la vida de quienes le rodean. Cuando Lía se queda a vivir en la casa-hacienda, es el propio don Hernán quien elige las telas y “los patrones con los que Adelina comenzaría a hacer a Lía un guardarropa, que debía empezar por un vestido para aquella misma tarde. Pobre Adelina, con tantas puntillas y pasamanerías que

²⁰⁵ Don Hernán es un personaje construido por Inés Arredondo con rasgos de Alejandro Redo, uno de los tres hijos de Joaquín Redo y Alejandra de la Vega, fundadores de Eldorado. Alejandro Redo permaneció soltero y su homosexualidad y fama de depravado organizador de orgías fue el sustrato para la creación de este personaje, Arredondo incluye un cúmulo de datos que permiten ver en el poderoso y perverso don Hernán un retrato – tamizado por la magia de la literatura- del personaje real.

había seleccionado para ese modelo...” (151). Enseguida el cuento toma rasgos del género de relato de educación:

La vida de Lía no fue lo que yo me había imaginado. Se la educaba en la más rígida de las disciplinas y se sometió a ella: a las siete de la mañana tenía que estar de pie y vestida, para que Pablo, el caballerango mayor, la enseñara a montar a caballo; luego el baño y volverse a vestir para el desayuno conmigo y las mañanas enteras con Monsieur Panabiere en la biblioteca, a puerta cerrada. La comida y una hora de descanso (151).

Y enseguida una de las descripciones más nítidas de la evocación de Eldorado: “Pero no descansaba: sola, atravesaba el jardín y se metía en los umbrosos huertos, junto al San Lorenzo, donde todo era humus, hojarasca de mangos, las “lichis”, los “cuadrados”, los “caimitos”. ¿Qué hacía durante estas horas, en que todos dormían la siesta agobiante?”(152). Después seguía la clase de inglés y de lo demás don Hernán se encargaba. Y aquí la historia se convierte en la recreación que hace don Hernán de Lía, tarea que termina por seducir al seductor. Mientras Lía había aceptado entregar su virginidad a cambio del conocimiento²⁰⁶, don Hernán termina siendo seducido por su obra de recreación. El hacendado delega parte de la educación de Lía en diversos maestros: de francés, inglés, de arte, de equitación; pero: “don Hernán en persona la enseñaba a erguirse, a caminar, a mover la cabeza en señal de agradecimiento, con encanto, sin decir palabras. Las indicaciones se las hacía suavemente con el fuste: en la cintura, en los hombros, en las piernas cubiertas de trapos; le mandaba ponerse vestidos complicados, de media cola...”²⁰⁷ Lótar cuenta de los intentos de Lía, durante los primeros días, por conversar con él; pero él se niega y nos dice, al momento de narrar, cuando

²⁰⁶ La leyenda de Fausto dice que éste acepta vender su alma al diablo, a cambio del conocimiento. Leyenda recreada por una gran cantidad de autores, entre otros por Goethe y Thomas Mann, uno de los autores predilectos de Arredondo. Aquí, lo que se le pide a la joven en un principio no es su alma, sino su cuerpo.

²⁰⁷ Graciela Martínez Zalce ve en el afán del hacendado por diseñar los vestidos de Lía, la evocación del mito de Pandora: “Hefesto la modeló con barro, ser semejante a una virgen pura. De inmediato, Atenea cubrió su cuerpo con un vestido blanco y un ceñidor ajustado.” Maniquí insuflado de vida, en su creación, como aspecto esencial, se encuentra el ornamento: “Podría decirse que la narración del mito de Pandora es ante todo la de su acicalamiento; la minuciosa descripción de los delicados tejidos y adornos que los dioses le aportan contrasta con la breve alusión a un cuerpo que no parece nombrar sino para ser cubierto, *como si los aderezos en vez de adornar constituyeran a la mujer*”. Ana Iriarte, *Las redes del enigma*. Madrid, Taurus, 1990, págs. 28-35. Ver Graciela Martínez Zalce, *ob. cit.*, pág. 105.

ya los sucesos que está narrando pasaron: “apenas le contestaba, y desde ese momento, aunque la tuviera siempre presente, la observé y hablé con ella lo menos posible. Aún ahora no sé quién era, ni cómo era, ni por qué hizo lo que hizo. Estaba sola” (152).

Después de meses de recibir la educación que don Hernán ordenó, éste presenta a Lía ante la sociedad del pueblo fundado por su padre. Y aquí vemos de nuevo el inmenso poder que un hacendado ejercía en las postrimerías del antiguo régimen:

Fuimos en el gran carruaje de cuatro caballos [...] El cura se tuvo que tragar que era una pariente de don Hernán [...] Se sentó con don Hernán en la primera banca, forrada, como el reclinatorio, de terciopelo. Monsieur Panabiere y yo, en la segunda fila. Las dos tenían una plaquita de metal que, en dorado, decía “Familia Fernández”. En esas dos filas no se sentaba nadie, ni estando la capilla abarrotada y don Hernán ausente (152).

Al poco tiempo, Lótar se sorprende cuando don Hernán le dice que quiere a Lía desnuda, con la bata japonesa. Lótar se siente cada vez más desplazado por ella y nos cuenta que su amo no había pedido adolescentes desde la llegada de Lía y que pocas veces lo llamaba a él para cumplir su rol de amante. Lótar lo arregla todo para poder ver por la noche lo que sucede en la habitación. Y el voyeur cuenta:

Dentro, sólo dos quinqués estaban encendidos y Lía en medio de la habitación, complacientemente desnuda, Su cuerpo, blanco, resplandecía en una belleza perfecta y misteriosa. Don Hernán sacó el gran cofre que estaba en la caja fuerte y comenzó por ponerle una gargantilla de rubíes, luego fue combinando, lentamente, perlas, zafiros, esmeraldas. A veces, algo no le gustaba y cambiaba por otro collar, hasta cubrirle el pecho, y luego la cintura, hasta el sexo. Ella no se movía: era una estatua. Él se quedó contemplándola largo tiempo y jugó con la luz de los quinqués, cambiándolos de lugar y haciendo chispear las piedras preciosas en diferentes ángulos. Cuando le gustó uno, se recostó sobre su cama y se quedó un tiempo indefinible mirándola. Luego le fue desabrochando lentamente los collares.

-Ponte tu bata y vete a dormir.

Eso fue todo (153).

Aquí podemos ver el célebre mito de Pigmalión; pero invertido. El mito cuenta que Pigmalión, rey de Chipre y magnífico escultor buscó durante años una esposa cuya belleza correspondiera con su idea de la mujer perfecta; como el tiempo pasaba y no encontró ninguna mujer así,

decidió dedicarse plenamente a la escultura. Y sucedió que se enamoró de la estatua que representaba a una joven, a la que llamó Galatea. Al enamorarse perdidamente de su estatua, suplicó a Afrodita que le insuflara a Galatea la vida, cuenta Ovidio –en el libro X de *Las metamorfosis*- que ante los ruegos Afrodita se conmovió y:

Pigmalión se dirigió a la estatua y, al tocarla, que estaba templada le pareció, que el marfil se ablandaba y que, deponiendo su dureza, cedía a los dedos suavemente, como la cera del monte Himeto se ablanda a los rayos del sol y se deja manejar con los dedos, tomando varias figuras y haciéndose más dócil y blanda con el manejo. Al verlo, Pigmalión se llena de un gran gozo mezclado de temor, creyendo que se engañaba. Volvió a tocar la estatua otra vez, y se cercioró de que era un cuerpo flexible y que las venas daban sus pulsaciones al explorarlas con los dedos.

Y el juego de espejos que la narración va haciendo con diversos mitos centrados en esculturas femeninas continuará en “Las mariposas nocturnas”. Don Hernán decide emprender un viaje por el mundo y en él vemos cómo los roles de seducida y seductor se invierten: don Hernán muestra cada vez más placer en la actuación de Lía, su obra. Durante la larga estancia en París, la joven visita día a día el Louvre. Y allí: “Comenzábamos, diariamente, por contemplar, hasta que se le daba la gana, la Victoria de Samotracia. Ella la llamaba familiarmente “la Samotas”. Y volvíamos una y otra vez” (156). Pareciera que Lía se identifica con la Victoria de Samotracia. La célebre estatua le sirve de espejo: le devuelve su propia imagen. Permanece inmóvil y está desprovista de brazos y de cabeza, como desea don Hernán que ella permanezca, sin mover los brazos y sin pensamiento mientras él realiza el estéril ritual de cubrirla de joyas. Piedras cubriendo a la estatua.²⁰⁸ Durante el viaje, Lía empieza a proponer itinerarios, a elegir sitios para pasar las veladas, para visitar. El viaje que los tres personajes realizan es a través del mundo y a la par, a través de la perversión.

²⁰⁸ Ver el magnífico ensayo de Antonio Marquet, “Las ruinas de Eldorado”, en *Lo monstruoso es habitar en otro*, págs. 81-90. La visita a la célebre escultura nos recuerda también a Gabriel, el personaje de *Al filo del agua*, cuando visita el Louvre: “(Cuando años más tarde conociera la Victoria de Samotracia, ninguna sorpresa le ofreciera, sino la violenta emoción de recordarle aquel minuto terrible de su vida en que sintió cómo la Victoria de carne y hueso adelantaba el paso –cabeza, brazos magníficos, muslos vivientes, muslos inolvidables al recato feroz, instintivo...” Agustín Yañez, *Al filo del agua*. Madrid, Universidad de Costa Rica, 1997, pág. 120.

La escritura es un tejido de citas
provenientes de los mil focos
de la cultura.

ROLAND BARTHES

Durante la estancia en Japón, Lía suplica a don Hernán ir a los baños mixtos “Esos donde se bañan hombres y mujeres juntos. El rostro de él se iluminó aún más” (160). Y, cuenta Lótar: “Y fuimos. Nos miraron con extrañeza pero no dijeron nada. Él no se bañó, simplemente se quedó observando: todos los japoneses y japonesas la miraban con disimulo.” Amo y esclavo, don Hernán y Lótar, comparten aquí su perversión voyeurista. Y Lía parece gozar el ser observada: “Ella se movía ondulante y, con el rabillo del ojo, no perdía un solo cambio de las expresiones de don Hernán”. El juego de perversión continúa: “Y siguió pidiendo: que don Hernán fuera a una casa de geishas y luego le contara cómo era. La idea le encantó a él.” Ella lo espera hasta más allá de la medianoche y “Cuando llegó lo acosó a preguntas, pero él no las necesitaba, se regodeaba; estuvo hasta la madrugada contando, punto por punto, hasta llegar a los detalles más íntimos, sexuales, todo lo que allá había visto.” La perversión todo lo abarca: Lía induciéndolo a ir y contar, don Hernán al ir y contar, Lótar viendo y escuchando; pero lo que cuenta don Hernán nunca son acciones, relata “todo lo que allá había visto” (160). Y esa es la tónica de todo el relato: don Hernán desplegando un poder que todo lo compra: vírgenes, joyas, viajes de un lujo faraónico; pero ese poder se convierte –al momento de la realización de la relación sexual- en impotencia. El todopoderoso hacendado es en realidad impotente y arrastra en su perversión primero a Lótar –quien en cierto sentido supera al maestro- y después a Lía. El mito del Rey Midas invertido: todo lo que toca don Hernán lo convierte en depravación.²⁰⁹

²⁰⁹ Don Hernán es un personaje que reúne plenamente las características del perverso que disfraza su Yo con falsas apariencias. Aparenta desflorar vírgenes adolescentes, pero, por lo sucedido con Lía podemos suponer que ni siquiera las toca: se limita a cubrirlas de joyas. Don Hernán es un coleccionista de objetos de arte: libros, cuadros, joyas. Janine Chasseguet-Smirgel, psicoanalista francesa que se ha destacado por sus estudios sobre las perversiones, dice: “Proponemos que se añada una *compulsión a idealizar*, que permita dar cuenta, a nuestro parecer, de las afinidades del perverso con la Belleza: el perverso es frecuentemente un esteta”. Agrega: “La necesidad de idealizar el entorno, el decorado, nos parece fundamental en el perverso: todo lo que rodea al Yo es como un espejo en el que se refleja. Ese espejo debe ser de un gusto exquisito y refinado a fin de disfrazar la analidad, recubrirla de joyas brillantes.” Señala además el fetichismo de la ropa (recordemos la obsesión del hacendado por los vestidos y batas de Lía) como un elemento más de perversión. Menciona también que “la

Al regreso del largo viaje –casi dos años- cuando el triángulo formado por don Hernán, Lía y Lótar, parece haber llegado a un punto de equilibrio: don Hernán cubriendo de joyas a Lía, sin tocarla, como un Pígmalión invertido: mientras el rey de Chipre desea y logra que la estatua amada cobre vida; el hacendado desea y logra que Lía se convierta en estatua. Por eso Lía se contempla al contemplar la Victoria de Samotracia, la estatua sin brazos, sin movimiento, como don Hernán la mantiene. Lótar, por su parte, continúa con sus varias funciones de servidor del amo que lo ha envilecido: le sirve hasta la abyección, maestro de ceremonias de los perversos rituales y receptáculo del deseo depravado del hacendado. Pero el sirviente envilecido, que todo lo observa -hasta lo que sucede en la habitación cuando don Hernán le solicita que le envíe a Lía cubierta sólo con la bata del ritual- decide inducir a Lía a romper la ceremonia de la estatua y cuando ella –con ingenuidad- acata las instrucciones maquinadas por el intrigante, el frágil equilibrio se rompe. Lótar se regodea en narrar su triunfo sobre Lía:

Esta vez, como las otras, Lía, desnuda, parecía una estatua. Él le abrochó al cuello un collar de esmeraldas de las compradas en el viaje. Comenzaba el rito acostumbrado. Pero cuando, con otro collar en las manos, se acercó a ella de frente, para colocárselo, la estatua se movió intempestivamente y sus brazos rodearon a don Hernán atrayéndolo hacia sí. Hubo un momento infinito en el que no se movieron, luego él la rechazó con violencia haciéndola caer hacia atrás. Ya firme sobre sus pies, ella lo miró con una mirada seca, despreciativa, se arrancó el collar y se lo arrojó a la cara (163).

Cuando la estatua quiere adquirir movimiento y abrazar, el Pígmalión invertido se inmoviliza y se convierte en estatua también, como un símbolo de su impotencia, de su incapacidad para establecer una relación humana, de igual a igual. Él sólo sabe ordenar: “Se quedaron otra vez inmóviles, petrificados. Mucho tiempo después, él dijo, con la voz autoritaria de siempre: - Vete a dormir”. Pero el ritual se ha roto y Lía da una muestra de su autonomía y abandona,

actividad perversa se ejerce más libremente si se cumplen ciertas condiciones estéticas”. Janine Chasseguet-Smirgel, *Ética y estética de la perversión. Las desviaciones de la conducta sexual como reescritura del universo*. México, Fontamara, 2007, págs. 119-139.

con dignidad, la casa.²¹⁰ Al final comprendemos que los tres personajes han estado haciendo movimientos torpes, erráticos, como verdaderas mariposas nocturnas que huyen del contacto. Lótar se siente triunfador y relata con orgullo su hazaña de expulsión de Lía: “Debo reconocer que Lía me devolvió mi lugar en aquella casa. Sólo yo la vi salir aquella noche, erguida, sin nada en las manos, por la puerta principal.” Pero, su triunfo es pírrico; por el cruce entre la cronología interna de la historia del relato y la cronología externa, del referente real, (recordemos que en la etapa final del viaje Lía pide incluir China en el itinerario, y asisten a la coronación del pequeño emperador, acontecimiento histórico ubicado el año de 1908) podemos deducir que la vida de lujo y perversión que gracias al poder del hacendado gozaba Lótar, pronto se derrumbó.

Recordemos también que Lótar narra desde un tiempo donde el esplendor de Eldorado ya ha pasado. Por ser un cuento narrado por completo por este celoso personaje, sólo conocemos sus sentimientos y pensamientos y no sabemos qué pensaba y sentía Lía. Pero, cuando su intento por establecer una relación erótica no perversa con don Hernán es rechazado por él con violencia y ella se levanta y arroja el collar de piedras al rostro del que la había tratado como a una estatua de piedra, podemos interpretar ese acto como la toma de conciencia de ella, de la profunda depravación de quien aparenta ser poderoso y es ella quien decide acabar con el juego perverso. Aquí Lía da un paso que el envilecido Lótar es incapaz de imaginar: la estatua recupera el movimiento y decide convertirse en dueña de su cuerpo y de su vida. Y así como Dánae²¹¹ sale del cofre de madera en que había sido encerrada, Lía abandona la casa, erguida y por la puerta principal, con dignidad.

²¹⁰ Aralia López González escribió: “Cuando la ‘estatua’ Lía pretende humanizarse y acercarse al pigmaliónico don Hernán, éste la rechaza. Entonces la mirada de una Lía no humillada, sino que ha descubierto la desviación erótica del hombre y su amurallamiento emocional, se transforma en desprecio hacia un rey de mentira. La sierva se convierte en ama de su cuerpo y de su espíritu y lo abandona. “Una poética del límite. Formas de la ambigüedad: existencia y literatura en la narrativa de Inés Arredondo”, en *Lo monstruoso es habitar en otro*, pág. 177.

²¹¹ Así como en París contempla la Victoria de Samotracia, en Viena, Lía “se quedó largo tiempo contemplando la Dánae de Tiziano”. Hay un paralelismo entre don Hernán y un personaje de *Informe bajo llave*, de Marta Traba (Buenos Aires, 1983). El personaje es Vargas, hombre que encarna el poder de la dictadura argentina y que cita y persigue a una escritora; al igual que Lía, Adela queda atrapada en el juego de Vargas que, como símbolo del

“Sombra entre sombras”

Tal vez de lo monstruoso
florezca lo perfecto

THOMAS MANN

Infierno y paraíso a un tiempo.
Somos a la vez libres y esclavos.

ANAÍS NIN

Además, nada podría ser desdeñado de la infinita
presencia en el mundo. No se trata de objetos poéticos
y de otros que no lo son. La verdadera pureza no tiene nada
que ver con la elección de los objetos y de los medios;
pureza es aquella que afronta, sin debilidad, las asperezas
y deshonras del mundo, sabe fundirlas en ella y volver a la luz
del día sin que su frente de nieve halla perdido nada de su blancura.

JEAN ROUSSELOT

“Sombra entre sombras” es el cuento que cierra el último libro de Inés Arredondo. Es un cuento en donde se encuentran diversas afinidades, profundas e íntimas correspondencias con otros de los cuentos del universo narrativo arredondiano; estas consonancias que recorren los textos como un río subterráneo o como un juego de espejos, le otorgan a su mundo cohesión y unidad. Algunas de las obsesiones de la autora circulan entre los textos como si entre ellos existieran vasos comunicantes. Pero los temas nunca se repiten, en cada cuento se da un paso más con respecto a cuentos anteriores, se exploran las mismas posibilidades, pero en otras

poder que encarna, la persigue, la busca, la cita, pero no la posee. Alessandra Riccio describe este ejercicio perverso del poder: “La autoconstricción propia del eros, su tendencia a dilatar, a buscar la vía indirecta, a disfrutar las pausas en busca de un placer más intenso y expansivo, de inventarse barreras para cobrar más intensidad, utiliza un código de signos parecidos, pero de significado diferente al que utiliza el poder sin fuerza, el poder impotente”, en “Eros y poder en *Informe bajo llave* de Marta Lynch, *Escritura*, XVI, Caracas, 1991, N° 31-32, págs. 223-230.

variantes, buscando siempre otro grado de realización. En la diégesis de este cuento se muestra también el ejercicio del poder patriarcal en la sexualidad.

Este último relato cierra majestuosamente varios de los temas de su obra: la tensión entre lo bello y lo monstruoso; la ética y estética de la perversión; la búsqueda del amor-pasión como absoluto; la oscilación de los personajes entre lo luminoso y lo sombrío; el descenso a las profundidades de las pulsiones y deseos ocultos; el deseo de transgresión de los límites aquí se convierte en realización; aquí lo siniestro y lo perverso lindan con lo bello, por vía del amor. En “Sombra entre sombras”, Arredondo logra hacer conciente lo inconsciente: integra en el discurso esa zona de sombra e introduce aquello que la razón rechaza. Se muestra el espíritu depredador de la voluptuosidad. Aquí la narradora logra lo que Bataille dice ser el mérito mayor de Sade: hacer que ingrese en la conciencia aquello que a la conciencia le resulta incomprensible.

La construcción de “Sombra entre sombras” es circular: empieza y termina en el mismo punto: la narradora cuenta su vida cuando ésta ha sido vivida, ella es ya una anciana que rememora su pasado, lo narrado abarca casi sesenta años: desde que ella era una adolescente de quince años hasta el presente donde tiene setenta y dos años. Desde las primeras líneas, expresa los temas que la obsesionan: inocencia, pureza, pasión: “Antes de conocer a Samuel era una mujer inocente, pero ¿pura? No lo sé. He pensado muchas veces en ello. Quizá de haberlo sido nunca hubiera brotado en mí esta pasión insensata por Samuel, que sólo ha de morir cuando yo muera. También podría ser que por esa pasión, precisamente, me haya purificado” (250). Nos contará su historia desde un espacio completamente deteriorado; así como Lótar narraba el esplendor de una época pasada, “sobre las ruinas de Eldorado”, la narradora de “Sombra entre sombras”, observa el mundo externo “desde la ventana rota de uno de los cuartos de servicio, que hace tanto que nadie habita”. Esa casa es el espacio en el que transcurre casi toda la vida de Laura. La protagonista narrará también, como Lótar la de Eldorado, la época de apogeo y magnificencia; pero no de un lugar, sino la de su vida.

La narradora elige como momento de inicio de su historia el periodo en el que Ermilo Paredes comenzó a cortejarla; ella recién cumplía quince años y él tenía cuarenta y siete. Y

cuando habla de esa disparidad de edades, nos dice con ironía: “Entonces comenzó a cortejarme pero, como era natural, a quien cortejó fue a mi madre” (250). Y cuenta cómo, con halagos, con días de campo de una esplendidez regia, con regalos, fue minando la resistencia de su madre; a pesar de que él “tenía fama de sátiro y depravado.” La madre vacila entre el consejo de las vecinas y “la necesidad de poder y riqueza que sentía en ella misma.” La protagonista vacila también entre si aceptar o no casarse con un hombre mucho mayor que ella, pero termina consintiendo. Este matrimonio nos recuerda cuando Olga, en el cuento que lleva su nombre, en el primer libro de Arredondo, dice que su matrimonio es una venta; el de Laura es también una venta; pero la diferencia está en que Olga no deseaba casarse con Flavio; ella amaba intensamente a Manuel. En cambio, a Laura, la narradora-protagonista de “Sombra entre sombras”, lo mismo le daba casarse o no. Ignoraba por completo lo que era el matrimonio. A pesar de tener quince años, su pensamiento es el de una niña. El día de la boda, en medio de la gran fiesta, ella nota que su madre y Ermilo se ponían nerviosos:

Mi madre me arrastró hasta unos arbustos.

-¿Tienes miedo? –me preguntó.

-¿Miedo de qué?

Pareció muy turbada. Al fin dijo: -De quedarte a solas con Ermilo.

-¿Por qué? Él llevará la conversación y yo lo seguiré.

-Aunque no sea conversación, tú síguelo –el tono de voz de mi madre era medroso, y de pronto me apreté contra su pecho y comenzó a sollozar-. Yo debí hablarte antes... pero no pude... Esta noche pasarán cosas misteriosas y tendrás que ser valiente –mi madre siguió sollozando un breve rato (252).

La joven siente curiosidad por saber qué pasará en su nueva casa y cuando Ermilo le pregunta si ella sabe que deben dormir juntos, ella le dice que no lo sabía. Cuando él la conduce a la que será su habitación y le muestra la gran cama, a ella no se le ocurre otra cosa que subirse a brincar en el colchón de pluma de ganso. En esa habitación Laura dejará de ser niña y en ella transcurrirá casi toda su vida. La mayor parte de lo narrado en “Sombra entre sombras” sucederá en ese cuarto y en el cuerpo de Laura. Porque el cuento es la historia de la profunda transformación que sufrirá Laura, primero inducida por su perverso esposo que ejerce sobre ella y sobre su cuerpo el poder que el matrimonio –gracias al dinero- le ha otorgado y después

por su amor a Samuel. La noche de bodas transcurre sin sobresaltos; pero, a partir de la siguiente noche, Laura empezará a ser víctima de todo tipo de perversiones. Pero, a diferencia de “La sunamita” y de “Las mariposas nocturnas” aquí las escenas eróticas no son sólo insinuadas, veladas; la narradora describe con prolijidad actos sadomasoquistas, voyeuristas, de homosexualidad, “*menages a trois*” y todo tipo de actos de depravación²¹²; y en esa prolija descripción nos convierte en voyeurs, de alguna manera su narración nos envuelve y nos hace ser partícipes de su descenso a los infiernos; pero lo hace con tal maestría y arte, que al elaborar estéticamente los límites de las pulsiones y deseos, provoca horror y, al mismo tiempo, un efecto placentero.

¿Cómo logra la narradora ese efecto a la vez sobrecogedor y de goce? Cuenta primero su etapa de aceptación de la perversión impuesta por el esposo al que su madre la entregó; Ermilo la hará perder la inocencia y la introducirá en un mundo donde la depravación y el desenfreno serán lo habitual. Laura admite participar en el juego perverso que Ermilo le impone y en la soledad de su habitación y de su casa, ella acepta vivir en esa zona de sombra que el esposo crea para ella. Desde la segunda noche en su nueva casa, cuando Ermilo disfrazado de Enrique VIII la hace víctima de su sadismo, ella acepta ingresar al círculo perverso. Pero lo hará con resignación, sin entusiasmo, durante años: “A partir de ese día hicimos un pacto silencioso en el que yo aceptaba de vez en cuando sus fantasías y él acataba mis prohibiciones, y se puede decir que fuimos felices más de veinte años” (259). Ella oía rumores de las bacanales y orgías que Ermilo organizaba en pueblos cercanos y fingía no escuchar, así vivieron hasta el tiempo en el que él cumplió sesenta y ocho años y “la orgía irrefrenada pareció una afrenta porque sucedió allí mismo, en el pueblo, en el campamento de unos gitanos que no tuvieron inconveniente en desnudarse y dejarse manosear. Se supo hasta que cohabitó con el más joven. Todos bien pagados, todos contentos. La fiesta duró tres días” (259). Y aquí, justo a la mitad del texto, la narradora cuenta que al cuarto día un hombre llevó cargando al marido, en un estado tal que “tuve que volver la cabeza y taparme la boca para no vomitar al ver tanta

²¹² Escribo depravación porque Laura es obligada a participar en la vida sexual de Ermilo, por el poder económico de éste, que le permitió desposar a una adolescente de 15 años; este ejercicio de poder es santificado por el cura y aceptado por la ambiciosa madre de la joven.

inmundicia.” Ordena que le den ropa limpia y le permitan bañarse al desconocido. Y, después del asco que su anciano marido le provocó, Laura comparte con quienes leemos su vida, el deslumbramiento que el joven le causó y cómo el verlo desadormeció y avivó sus emociones:

¿Cómo decirlo? Lo vi en lo alto de la escalera: fuerte, rubio, ágil, seguro de sus movimientos y con un dejo desdeñoso en la cabeza que me recordó el grabado de alguien -¡Aquiles! Era lo más bello vivo que había visto.

La boca me sabía a miel.

Vino hacia mí y sus ojos azules llenaron mi alma de luminosidad. Tuve que sentarme (259).

A partir de ese momento luminiscente, él llenará la vida de Laura. Lo invita a desayunar y resulta un hombre rodeado de una aureola de misterio que termina de embelesarla. Se presenta como Simpson, hijo de un inglés. Desde los doce años, le cuenta él, su padre lo alistó en la marina mercante inglesa. Laura lo invita al rancho que debía visitar y mientras se “emperifolla”, ella canta alegre, hasta que el dolor la agita: “...me sumí en un dolor profundo. Simpson tendría veintidós o veintitrés años y yo estaba atada a Ermilo, tenía treinta y seis años, aunque no los aparentaba ni por asomo. Pero ¿qué era aquello? Aquellas ganas de reírme y de ser feliz, ¿eran pecado?” Se siente extasiada: “...era Simpson el que me sacaba de mi manera de ser” (260).

Laura contrata al joven y busca mantenerse alejada de él; pero, no puede evitar verlo. Será Ermilo quien decida convertir a Simpson en socio: “Todo lo tiene en sus manos. Trabajó muchos años en la marina mercante inglesa y tiene cientos de contactos, y sabe las rutas”. Laura no piensa en la riqueza que, a decir de Ermilo, Simpson les traerá. Ella piensa en la pasión que se ha despertado: “Yo ya veía a Simpson alternando con nosotros y un miedo mortal me hizo exclamar: -¿Para qué queremos tanto dinero?” (262). Pero la ambición de Ermilo lo hizo invitar a Simpson a trabajar en su almacén y a vivir en su casa. La cercanía desasosiega a Laura. Y seguirá un periodo en el que de nuevo, como cuando veinte años atrás ella se iba a casar, las telas, los vestidos y joyas marcarán el paso de ella de un estado a otro. Cuando Laura era casi una niña y la puesta en escena de la boda está en marcha, cuenta: “El revuelo de sedas y organdíes, linos y muselinas, lanas, terciopelos, me enloquecía; probarme ropa; mirarme al espejo; abrir cajas que venían de París me volvía loca, y pensaba y me

regodeaba en esas cosas y en comer bombones mientras Ermilo y mamá charlaban” (251). Más de veinte años después, ya casada, cuando llegan las primeras mercancías que Simpson y Ermilo hicieron traer de Oriente, las telas y vestidos son sólo un medio para contemplar embelesada al joven:

Cuando comenzaron a llegar las maravillas de Oriente tuve que ir al almacén a verlas. Pero sólo veía los movimientos elásticos de Simpson mostrándomelas. Ermilo estaba presente.

-Escoge algo... encapríchate con alguna cosa –me animaba.

Pero yo no podía ver más que los ojos de Simpson. Él me llenó de telas, de perfumes, de objetos [...] Yo me los llevé porque venían de sus manos (263).

El contraste con el pasado, cuando Laura adolescente se prueba vestidos al mismo tiempo que se deleita comiendo bombones y Ermilo le entrega el anillo de compromiso a la madre, diciéndole que ella se lo dé “a mí me daría miedo asustarla con un contacto y un presente que la turbarían” (251); y Laura ya mujer enamorada, extasiada no por las telas y joyas, sino por el joven que ha despertado su amor, es un contraste enorme.

Las perversiones más repugnantes son las que acusan mejor la participación psíquica en la transformación de la pulsión sexual. Por horrible que sea el resultado, se encuentra allí una parte de actividad psíquica que corresponde a *una idealización de la pulsión sexual*. La omnipotencia del amor jamás se manifiesta poderosamente como en estos extravíos. Lo más elevado y lo más bajo de la sexualidad guardan siempre una íntima relación.

SIGMUND FREUD

A partir del momento de llegada de las mercancías, el ritmo de la narración se intensifica y asistimos, guiados por la narradora, a escenas donde las perversiones se muestran sin ningún recato o velo. Vemos, como verdaderos voyeurs, cómo la educación en los placeres perversos que Ermilo ha dado a Laura, se intensifica y todos los límites se borran. En el descenso al círculo infernal –iniciado la noche de Enrique VIII y Ana Bolena- se baja un tramo más en una noche de fiesta y embriaguez. Ermilo organiza una gran velada para mostrar las alhajas y telas que venderán. La narradora se describe a sí misma durante el baile: “Sórdida, escondida en el

huevo de un balcón, miré cómo las mujeres asediaban a Simpson” (263). Ante los celos y el dolor, Laura bebe champaña en grandes cantidades, hasta que, ebria, un criado la lleva a su cuarto. Esa noche, ella no puede dormir. Después de la descripción de la fiesta, el baile, el lujo, el champaña, la embriaguez, percibimos un cambio de tono en la narración: “La luna está sucia de nubes negras. Enciendo la vela y las sombras de las cosas se me echan encima causándome más miedo. Todo me acusa por lo que sufro, comprendo que mi miedo no es más que un remordimiento disfrazado, que mis cosas queridas me rechazan con repugnancia por sentir el amor que siento” (263). Estas palabras, previas al momento de la transgresión, se corresponden con la interiorización de la prohibición. Dice Bataille:

La verdad de las prohibiciones es la clave de nuestra actitud humana. Debemos y podemos saber exactamente que las prohibiciones no nos vienen impuestas desde fuera. Esto nos aparece así en la angustia, en el momento en que *transgredimos* la prohibición, sobre todo en el momento suspendido en que esa prohibición aún surte efecto, en el momento mismo en que, sin embargo, cedemos al impulso al cual se oponía. Si observamos la prohibición, si estamos sometidos a ella, dejamos de tener conciencia de la misma. Pero experimentamos, en el momento de la transgresión, la angustia sin la cual no existiría lo prohibido: es la experiencia del pecado.²¹³

Laura continúa debatiéndose entre el deseo y la conciencia de lo prohibido. Entre el amor pasión que siente por Simpson y el sentido de la transgresión que representa el dejarse llevar por la pasión. Duda de todo, menos de su amor por el joven: “Mi amor, sin embargo, no se bambolea como me bamboleo yo.” Decide ir en pos del deseo: “Me echo encima la capa de terciopelo verde olivo y sin pensarlo camino por los corredores y las escaleras como una sonámbula que da traspies y se tambalea rítmicamente” (263). En medio del temor y temblor que la ilusión de realizar su pasión le despiertan, descubre con horror, que el descenso a la depravación es superior a lo temido y esperado: “Abro la puerta del cuarto de Simpson. Lo que veo me deja petrificada: Simpson y Ermilo hacen el amor”. Y, sin tiempo para recuperarse de su estupor, el depravado esposo la hace entrar en la habitación -simbólicamente ésta está en el sótano- “Ermilo ha cerrado la puerta y grita como un poseso. / –Te dije que algún día

²¹³ Georges Bataille, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 2002, pág.43.

vendría... que vendría... está loca por ti. / Me arranca la capa y me desgarró la ropa.”²¹⁴ La actitud brutal del anciano esposo contrasta con el ritual de amor cortés del joven: “Mientras [Ermilo] me desnuda con manos torpes, Simpson hinca una rodilla ante mí, me besa la mano y dice muy dulcemente: ‘Mi señora’. Yo miro sus ojos de niño y olvido lo que he visto poco antes. / Estoy desnuda. Ermilo salta sobre sus piernas chatas y flacas.” El disoluto esposo les exige a los enamorados: “¡Ahora a la piel de oso, donde las llamas den reflejos de sus cuerpos!” Laura, al momento del ansiado encuentro de su cuerpo deseante con el joven, se olvida de lo monstruoso de la situación –ella y Simpson amándose mientras son incitados y observados por el esposo- y nos regala una intensa narración de ese momento de encuentro con el cuerpo deseado del joven:

Leche y miel bajo su lengua fina. Delicia en mis dedos al tocar su piel. Simpson me recorre con sus manos, con su boca abierta. Todo es lento y frenético al mismo tiempo. Parecía que los dos habíamos esperado desde siempre este encuentro. Descansamos un poco para mirarnos con un amor sin fronteras y volvemos a acariciarnos como si para eso fuera hecha la eternidad (264).

Al concluir su rememoración del primer encuentro erótico de ella y el joven, compartiendo con los lectores su recuerdo dice “luego de un rito largo, muy largo, quedamos extenuados uno sobre otro, acariciándonos apenas, con dulzura infinita” (264). Al salir del trance amoroso, toma conciencia de que el esposo los ha estado mirando y fustigando con su gran cinturón y palabras soeces. Decide ignorar ese hecho que representa su hundimiento en el mundo de la perversión y a partir de esa noche las fronteras de prohibición y transgresión son borradas y Laura vive plenamente su amor con Simpson. Y, así como el hacendado perverso de “Las mariposas nocturnas”, da un nuevo nombre a quienes incorpora a su vida licenciosa; así Ermilo dice a su esposa: “No lo llames Simpson, su nombre de pila es Samuel.” La referencia a la pila bautismal otorga un sentido de rito religioso a la nueva vida que llevarán. Y también Ermilo decide un cambio de escenario para sus encuentros de tres: “Como ahora tendremos

²¹⁴ Dice Bataille que la desnudez es el preámbulo esencial del paso del ser individual a su búsqueda de disolución en el otro: “La acción decisiva es la de quitarse la ropa. La desnudez se opone al estado cerrado, es decir, al estado de la existencia discontinua. Es un estado de comunicación, que revela un ir en pos de una continuidad posible del ser, más allá del repliegue sobre sí.” *Ibidem*, pág. 22.

relaciones más íntimas nos iremos, desde mañana, a celebrar nuestras fiestas en tu alcoba, que es mucho más bonita que esto.” Para cerrar el nuevo pacto, Ermilo hace restallar por centésima vez su cinturón y dice: “-Basta de descansar. Ahora seremos los tres los que disfrutemos. Y yo seré el primero en montarla ¿eh Samuel?” El descenso a los abismos de las pulsiones y deseos oscuros se completa. Laura, en medio de la orgía, tiene conciencia del viaje interior emprendido y decide sumergirse plenamente en las aguas turbulentas del deseo: “Yo me encojo de terror pero ya estoy en el círculo infernal y glorioso: lo he aceptado” (264). Aquí vemos la maestría de Inés Arredondo para develar y hacer aflorar en la escritura las pulsiones más profundas, pulsiones que son negadas por la cultura patriarcal y por quienes –escritores y escritoras incluidos- han querido pintar un eros femenino color de rosa, nuestra autora es pionera en la labor de permitir que el deseo femenino se exprese en sus modalidades más inquietantes, Chasseguet-Smirgel ha escrito que “Negar la necesidad de una intrincación pulsional en la sexualidad femenina me parece que corresponde a la negación de los fantasmas terroríficos de los hombres que atañen a la feminidad y de los fantasmas culpabilizados de las mujeres respecto a sus propias pulsiones. Es una tentativa de metamorfosear Eros Negro en Cupido mofletado.”²¹⁵ Inés Arredondo trata de la ruptura de los límites, de la pasión, del mundo de las pulsiones. Reflexiona sobre la naturaleza pasional del ser humano, evadiendo la neutralidad. Como ha señalado Aralia López, de los 34 cuentos escritos por Arredondo, 20 aluden directamente al erotismo negro, fuera de orden, y todos, en general, se enfrentan a la naturaleza de la existencia individual como portadora de deseos y necesidades peligrosas; “Sombra entre sombras” constituye una condensación en la expresión del eros pasional.

²¹⁵ Janine Chasseguet-Smirgel, *La sexualidad femenina*. Barcelona, Laia, 1977, pág. 167.

La sexualidad, nos recuerda Bataille, es
desenfreno, violación de las reglas, de
los tabúes, del orden del deber cotidiano.
Vive en el presente. Es capricho, disipación,
olvido de los deberes, de las preocupaciones.

FRANCESCO ALBERONI

El erotismo, como desasosiego y angustia
dolorosos y placenteros al mismo tiempo,
es la condición del ser vivo, deseante,
sensible, intenso.

ARALIA LÓPEZ GONZÁLEZ

Al día siguiente de ese ingreso en el universo del exceso, de la ruptura de límites que el erotismo pleno conlleva, Laura se debate entre el deseo y la prohibición: “Me quedo quieta, en una contradicción terrible de sentimientos, Me he portado como una descarada y una mujer sin escrúpulos. Lo que me molesta es compartir mi placer con Ermilo, a quien desde ese momento detesto. Y compartir mi cuerpo entre dos hombres me avergüenza profundamente” (265). Ella siente que es el amor por Samuel lo que la redime: “Pero el placer con Samuel, y las caricias disimuladas pero llenas de amor que recibí de él mientras estábamos con Ermilo...mi carne vuelve a encenderse de deseo y siento que lo volvería a hacer mil veces, con tal de estar un momento en los brazos de Samuel.” A pesar de que percibe lo terrible del abismo en el que se ha sumergido, y de la crisis moral en la que se debate, siente que su amor y deseo por Samuel, y la realización de ese deseo, es lo único vital, es la única manera de recuperar su vida, que había interrumpido casi antes de iniciar: recuerda cuando, con sólo quince años de edad, después de su noche de bodas, su esposo le dijo: “-Estás amortajada, querida”, me había dicho Ermilo a la mañana siguiente de nuestro casamiento... Pues no, ya no estaba amortajada por el vejete, sino viva, muy viva con mi amor por Samuel” (265). El erotismo como el triunfo de la vida más allá de todo. Las reflexiones de Laura, sus dudas, su angustia, nos recuerdan, de nuevo, las reflexiones de George Bataille:

La experiencia conduce a la transgresión acabada, a la transgresión lograda que, manteniendo lo prohibido como tal, lo mantiene *para gozar de él*. *La experiencia interior del erotismo requiere de quien la realiza*

*una sensibilidad no menor a la angustia que funda lo prohibido, que al deseo que lleva a infringir la prohibición. Esta es la sensibilidad religiosa, que vincula siempre estrechamente el deseo con el pavor, el placer intenso con la angustia.*²¹⁶

En “Sombra entre sombras” vemos cómo la pureza surge de manera insólita en el corazón de la perversión. Desde el inicio, Laura plantea la posibilidad de que su pasión insensata por Samuel, pasión más allá de la razón, y que sólo morirá cuando ella muera, la haya purificado. Pasión y perversión; pureza e impureza; el amor-pasión llevado más allá de los límites, prohibición y transgresión en este cuento “asistimos a una especie de sacralización del mal porque también puede otorgar el ser o regenerarlo. La pureza se encuentra extrañamente presente en el seno mismo de la perversión.”²¹⁷ Laura decide ese día, en su habitación, adentrarse en el mundo de sombras que desde la noche anterior vivió: “...con las cortinas bajas porque no quiero enfrentarme con el sol. El sol y yo ya no podemos ser amigos. Yo pertenezco a la luna menguante y siniestra” (265).

Pero la angustia de quien es conocedora de que sus actos son una transgresión de lo prohibido por siglos de cultura y tabú, no abandona a Laura: “La lucha dentro de mí continúa. No es fácil olvidar los principios de toda una vida por más justificaciones y amor que haya por el lado contrario. ¿Qué pensarían mi madre o mis amigas si supieran lo que había sucedido?”(265). Este oscilar entre su amor-pasión por Samuel y la conciencia de la prohibición; optando por la transgresión –justificada por el amor- con pleno discernimiento de la transgresión es lo que convierte a “Sombra entre sombras” en un relato magistral. Llama la atención también que Laura piense en su madre y amigas como las guardianas del orden y de la prohibición; no existe en su universo un padre u otra figura masculina que detenten la ley: ésta se transmite aquí de madre a hija. Y siempre en su desasosiego y tensión que el cruzar los límites le causan, su amor la anima: “Y ahora esa degenerada soy yo. Pero Samuel, Samuel... De seguro que ni mi madre ni mis amigas habían ni siquiera soñado un amor así” (265).

²¹⁶ Georges Bataille, *Op. cit.*, pág. 43.

²¹⁷ Rose Corral, “Inés Arredondo: la dialéctica de lo sagrado”, Inés Arredondo, *Obras completas*, pág. xiv.

El amor y el deseo por Samuel, así como el saber que el esposo y el joven están de acuerdo en compartirla, hacen a Laura sumergirse de lleno durante más de quince años en ese triángulo siniestro donde ella es el vértice. En la narración de estos años hay una crítica a la sociedad mojigata en la que vive la protagonista: las vecinas que la aconsejaban cuando era casi una niña a casarse con un hombre de 47 años, sólo por el interés económico; a pesar de la fama pública de degenerado, sádico y sátiro de Ermilo, y las mismas a quienes les parecía normal que ya casados, Ermilo continuara organizando orgías, todo era aceptable mientras ella soportara pasivamente esa vida licenciosa y el sadismo del esposo; esas mismas vecinas, cuando corren los rumores sobre la vida disipada en la que ahora ella también participa; condenan ahora la conducta de Laura. Habitantes del pueblo, madre y sacerdote, que habían bendecido el matrimonio entre Laura niña y el viejo depravado; ahora se unen para execrarla. Ignorando al mundo exterior, Laura pasa más de quince años viviendo su vida con Samuel y Ermilo hasta que éste, a los ochenta y cinco años, muere. Y aquí tendrá lugar su tercer descenso a las profundidades de la perversión.

Primero es ella quien se angustia ante la disolución del triángulo: “cuando me encontré a solas con Simpson, sin el apoyo de Ermilo, apenas ahora me daba cuenta de eso, de que había sido mi apoyo, me entró un terror que me hacía castañetear los dientes [...] debía estar segura de que su pasión era tan intensa como la mía, pero ahora tenía miedo de mi dulce Samuel” (267). Samuel se muestra cortés, pero distante, hasta que una noche se realiza el sueño de Laura: estar a solas con Samuel, sin la presencia de Ermilo:

Samuel tomó mis manos y subimos a mi alcoba. ¡Ah! ¡Qué dichosa fui! Solos y sin testigos. ¡Al fin! Pudimos hacernos uno o ser uno en el otro. ¿Para qué hablar de las caricias? Las inventamos todas, porque antes de nosotros no había habido amantes en el mundo. Exhaustos vimos el amanecer, pero el sol se empañó cuando Samuel dijo, tomándome de la mano: -Nos hace falta Ermilo (268).

Aquí encontramos varios paralelismos y contrastes: la noche de bodas (han transcurrido 38 años), Ermilo tomó las manos de Laura para subir a la alcoba nupcial; esa noche ella ignoraba por completo lo que sucedería; en cambio, ahora va gozosa al primer encuentro a solas con su amado. Ya en la alcoba, la escena erótica evoca el primer encuentro con Samuel, en el sótano. Y, si la noche del sótano, el prelude de la escena amorosa y perversa es la mención de la luna

sucia de nubes negras y al día siguiente dice Laura que vivirá en las sombras: “El sol y yo ya no podremos ser amigos. Yo pertenezco a la luna siniestra y menguante”; ahora (17 años después) al amanecer con su amado, ella ve, alegre, el sol, “pero el sol se empañó”. La frase de Samuel y lo que seguirá va a ser el tercer descenso a los abismos, ella aceptará complacerlo en su deseo de invitar a un amigo, al que nombrará Ermilo. Para Samuel su relación con Laura sólo puede realizarse contando con un tercero.

“Sombra entre sombras” cierra con maestría varios de los temas que obsesionan a la autora: el tópico de la pureza-impureza, prohibición y transgresión, límite y exceso, y el tema de la triangulación del deseo como única forma de mantener el amor: la fuerte pasión de dos personajes está sostenida por un tercero: así sucede en “Estío”, “El membrillo”, “Olga”, “El amigo”, “Mariana”, “Las mariposas nocturnas”, “Atrapada”.

En “Sombra entre sombras” la relación erótico-amorosa triangular va más allá de los otros cuentos arredondianos: a Samuel le resulta imposible mantener la relación –ahora solos- con Laura después de la muerte del esposo. Esta situación evoca el cuento “Talpa”, de Rulfo: Natalia y el hermano de su esposo sostienen una intensa relación sexual, a escondidas de Tanilo, el esposo. Cuando Tanilo muere, Natalia y su amante terminan abruptamente su convivencia. Inés Arredondo da otra vuelta de tuerca al tema, al hacer que Samuel recurra a diversos sustitutos evocadores del esposo muerto.

*El arte produce siempre, cuando es arte,
un efecto benefactor, placentero: linda e
límite de lo soportable y de esa fuente de
horror produce beneficios que producen
intensificación vital.*

EUGENIO TRÍAS

A partir de aquí el tercer descenso se realiza: “A ese Ermilo, que no me gustó, siguieron muchos, muchos Ermilos y hubo las famosas orgías de los Ermilos, en las que la mayor atracción era yo, por ser la única mujer” (269). Es interesante notar que aquí se trastoca la idea de orgía: la tradición orgiástica remite siempre a un hombre y dos o más mujeres; o varios

hombres y mujeres; aquí será siempre Laura y un sinfín de Ermilos. Hay una transformación completa del espacio: en los recuerdos de Laura, cuando entró por vez primera a la alcoba nupcial la describe así: “y abrió una gran puerta. Ni en mis sueños más locos había imaginado yo una alcoba tan enorme, tan rica, llena de muebles y pesadas cortinas. El lecho era muy amplio y el rico cubrecama estaba recogido a los pies” (252). Ese día ella vestía el vestido de novia más elegante que se había visto en el pueblo. En este periodo hay un énfasis en la descripción de vestidos, terciopelos, sedas, joyas; énfasis que continuará cuando se inicia la relación triangular entre Laura, Ermilo y Simpson. En cambio, cuando muere Ermilo y empiezan los años de orgías, el espacio y los vestidos que cubren y rodean a Laura, son diametralmente opuestos: “Mi casa... lo que queda de ella. Saqueada por los Ermilos con la anuencia de Samuel, con las cortinas desgarradas, ya sin alfombras, los muebles cojos, sucios y estropeados, apestosa a semen y vomitonas, es más un chiquero que habitación de personas” (269).

Esa descripción del espacio habitado por Laura produce asco y rechazo. Y después vendrá el párrafo final, de un efecto sobrecogedor, efecto que produce por la excepcional forma en la que Inés Arredondo logra expresar con palabras, los deseos y pulsiones que reconocemos porque alguna vez los hemos sentido. Cada lectora -o lector- ha imaginado inconscientemente o intuido en las profundidades de su psique, la entrega total al erotismo y no deja de estremecer el leer, a lo largo de este relato, la realización de esos sueños y fantasías:

Ahora tengo setenta y dos años.²¹⁸ Él apenas cincuenta y nueve. No tengo dientes, sólo puedo chupar y ya no hago nada para disimular mi edad, pero Samuel me ama, no hay duda de eso. Después de una bacanal

²¹⁸ La literatura tiene la virtud de adelantarse o prefigurar a veces tendencias sociales o avances en la conciencia. Arredondo (Clarice Lispector es también pionera en este ámbito, en un cuento donde aborda el eros de una mujer mayor, escribe: “Allí estaba, presa del deseo fuera de estación, como un día de verano en pleno invierno”, *Cuentos reunidos*, pág. 371) escribe el deseo y el placer de la mujer anciana. Pasarán décadas para que algunas teóricas de la sexualidad hablen de ello. En un libro publicado a finales del siglo pasado leemos: “¿Cómo podemos encarar la vida sexual después de los 60? Podemos afirmar que, para las mujeres, la sexualidad sigue existiendo hasta que ellas quieran. Ni la medicina ni las ciencias psicológicas señalan que sea nocivo o imposible continuar una vida sexual activa toda la existencia. El tabú, la prohibición implícita en el mensaje cultural que recibimos, es un resabio del pensamiento de que la sexualidad sólo sirve para la reproducción. Nuestra primera tarea es, entonces, quitarle a este tema la idea de prohibición y de vergüenza. Lo importante es seguir activas, defendiendo nuestro derecho a la vida y al placer.” Laura Caldiz y Diana Resnicoff, *Sexo, mujer y fin de siglo. La intimidad redescubierta*. Buenos Aires, Paidós, 1997, págs. 288 y 289.

en la que me descuartizan, me hieren, cumplen conmigo sus más abyectas y feroces fantasías, Samuel me mete a la cama y me mimaba con una ternura sin límites, me baña y me cuida como una cosa preciosa. En cuanto me recupero, disfrutando mi convalecencia, hacemos el amor a solas, él besa mi boca desdentada, sin labios, con la misma pasión de la primera vez, y yo vuelvo a ser feliz. Mi alma florece como debió haber florecido cuando era joven (269).

En “Sombra entre sombras”, Inés Arredondo logró llevar a su máximo grado de realización la síntesis de la dialéctica entre pureza e impureza, entre el bien y el mal, entre lo luminoso del amor-pasión y lo oscuro de la perversión. La autora logró aquí elaborar estéticamente los límites mismos del erotismo y la perversión; quizá la escritura –y lectura- de este cuento sea una defensa preventiva ante las amenazas internas y externas que acosan por todas partes: sótanos del psiquismo y de la sociedad que entre más ocultos y escondidos queden, más efectos inesperados, crueles, dolorosos, nos producen.²¹⁹ Asistimos en este texto a una magistral exploración de los límites de lo posible en la transgresión sexual; y al final, en otra vuelta de tuerca más, desde la óptica de una mujer anciana. En él –y en otros de sus cuentos- la autora parece poseer una llave para abrir las puertas del universo perverso, hecho aquí de un tejido de amor, pasión y disolución.

²¹⁹ Ver: Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1988.

3. Dictadura y perversión

El poder está en todas partes; la sexualidad también, viene a decir Valenzuela, en la senda ya insoslayable abierta por Michel Foucault [...] sus ficciones se piensan en la intersección entre sexualidad y poder, y logran resignificar ambos conceptos.

GUILLERMO SAAVEDRA

En el prólogo a *El placer rebelde*, antología de la narrativa de Luisa Valenzuela, dice Guillermo Saavedra que en la narrativa de esta autora se registra una reubicación de los elementos en juego en las relaciones humanas contemporáneas; una descripción erotizada del campo donde se libran las batallas íntimas, las guerras privadas y los enfrentamientos públicos: “Si hubiese que acuñar en una sola divisa los movimientos de la escritura de Luisa Valenzuela, cabría afirmar que ésta se sitúa recurrentemente en el eléctrico cruce entre el deseo y el poder: el deseo como fatalidad, el poder como voluntad. Y ofrece una visión poética de los acontecimientos que se producen en esta encrucijada.”²²⁰ Veré aquí principalmente dos de los textos de la autora en los que el cruce entre sexualidad y poder se presenta en ese profundo grado de complejidad que sólo la aguda mirada de la literatura puede presentar: la *nouvelle* “Cambio de armas” y la novela *Cola de Lagartija*. Ambos textos fueron publicados en los Estados Unidos, durante el periodo de la última dictadura militar argentina, tiempo siniestro en el cual era impensable publicarlos en Argentina. Asimismo, veré las redes intertextuales entre “Cambio de armas” y otros cuentos de la propia autora y de otros autores de la narrativa de la guerra sucia.

²²⁰ Luisa Valenzuela, *El placer rebelde*. Buenos Aires, FCE, 2003, pág. 9.

“Cambio de armas”

Entre la pesadilla y la muerte
me quedo con el deseo.

CECILIA ABSATZ

Es el relato que cierra la colección que con ese mismo título se publicó en 1982. Es el relato de Luisa Valenzuela más abordado por la crítica. Y es también, uno de los dos cuentos predilectos de su autora; quien ha dicho que éste es tan fuerte que nunca se hubiera creído capaz de escribir algo semejante y en una entrevista –refiriéndose al tema- ha expresado: “Me alegró poder meterme en él en forma legible, fui jugando con otros niveles. Lo curioso es que cuando escribí “Cambio de armas” en 1977 yo no se lo podía mostrar a nadie en Argentina, por eso decidí irme del país.”²²¹ Helena Araujo, en su asombrosamente esclarecedor acercamiento al cuento, escribe: “Texto-metáfora, texto hipérbole, “Cambio de armas” marca una etapa en la literatura femenina latinoamericana.”²²²

El relato plantea una situación inicial donde se describe una carencia: la que será la protagonista no tiene memoria, no tiene recuerdos: “No le asombra para nada el hecho de estar sin memoria, de sentirse totalmente desnuda de recuerdos. Quizá ni siquiera se dé cuenta de que vive en cero absoluto.”²²³ Estas que son las primeras líneas del cuento (que en realidad tiene la extensión de una *nouvelle*) marcan la que será la tónica de la narración: la historia será narrada en tercera persona, con énfasis muy marcado en la focalización en el personaje

²²¹ Entrevista a Luisa Valenzuela, realizada por Marianella Collette Ryerson. “Luisa Valenzuela: El lenguaje de la mujer”, <http://literateworld.com/spanish/2002/escritormes/jul/w01/box1.html>. Consultada en octubre del 2008.

²²² Helena Araujo. *La Scherezada Criolla. Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1989, pág. 169.

²²³ He tomado las citas de la primera edición publicada en México: Luisa Valenzuela. *Cambio de armas*. México, Martín Casillas, 1983. En adelante sólo anotaré el número de página.

femenino. Ella no está segura del significado de las palabras. De nuevo –como en otros textos de Valenzuela- parte del relato gira en torno al lenguaje. El extrañamiento de la protagonista ante las palabras y el repetitivo uso del adjetivo “llamado”, antepuesto a gran cantidad de sustantivos, ha sido leído por Sharon Magnarelli como signo de que la llamada Laura siente que “el discurso es de él, androcéntrico, político y ajeno.”²²⁴ A pesar de estar reducida casi a la no existencia, ella no asume del todo el lenguaje de él; como si intuyera que el acto de nombrar el mundo es una manera particular de apropiación. Ni del nombre con el que es llamada está segura: “le han dicho que se llama Laura pero eso también forma parte de la nebulosa en la que transcurre su vida” (113). Si ignora su propio nombre, también ignora el del personaje masculino que en las primeras páginas se va delineando como el esposo: “Después está el hombre: ése, él, el sinnombre al que le puede poner cualquier nombre que se le pase por la cabeza” (113).

El narrador heterodiegético, al narrar desde la perspectiva de la protagonista, nos va conduciendo lentamente, como entre bruma, por la historia de la llamada Laura. Vemos cómo este personaje femenino carece de toda memoria, permanece sin entender nada, asombrándose de lo que va atisbando del mundo que la rodea. Se siente extraña. El lector va aprendiendo junto con ella lo que en verdad está pasando. Ella no entiende ni siquiera el nombre de los objetos de su entorno. Para ella ha desaparecido toda conexión entre significante y significado. Se encuentra en un mundo donde el poder de manipular el lenguaje lo tiene el hombre que aparece como su esposo: “esos llamados plato, baño, libro, cama, taza, mesa, puerta. Resulta desesperante, por ejemplo, enfrentarse con la llamada puerta y preguntarse qué hacer” (157). Y desde el inicio, la ambigüedad en la que ella se debate: entre el querer recordar y recuperar así su historia perdida y, en contrapartida, la aparente ausencia de dolor y comodidad de su vida carente de recuerdos. Ambigüedad que el texto plantea desde los primeros párrafos y que podemos ejemplificar con la actitud de ella ante la puerta:

Una puerta cerrada con llave, sí, pero las llaves ahí no más sobre la repisa al alcance de la mano, y los cerrojos fácilmente descorribles, y la fascinación de un otro lado que ella no se decide enfrentar (157).

²²⁴ Sharon Magnarelli, “El significante deseo en *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela”, *Escritura*, XVI, Caracas, 1991, N° 31-32, págs. 161-169.

Y también desde el inicio, el anuncio de que ella gradualmente irá develando lo que está sucediendo: “Ella, la llamada Laura, de este lado de la llamada puerta, con sus llamados cerrojos y su llamada llave pidiéndole a gritos que transgreda el límite. Sólo que ella no, todavía no; sentada frente a la puerta reflexiona y sabe que no”. El concepto de transgresión es una de las claves de la narrativa de nuestra autora: las protagonistas de sus relatos son personajes que se autoconstruyen en el proceso de comprender que sólo la transgresión de los límites impuestos por el régimen patriarcal les permitirá vivir a plenitud; aunque casi siempre ese vivir pleno signifique arriesgar la integridad y hasta la vida misma. Poco a poco la lectora/el lector va descubriendo que la llamada Laura vive en un departamento con una mucama y que el hombre de innumerables nombres que la visita, se dice su marido. Pero ella no lo reconoce.

Este primer apartado –de los dieciséis- de la *nouvelle* plantea la situación inicial: se nos presenta a los personajes: la llamada Laura, “el sinnombre”, la mucama (los tres actantes que nos son presentados dentro del departamento) y “Uno” y “Dos”, esos oscuros personajes que permanecerán siempre detrás de la puerta. A la manera de los cuentos de hadas, también conocemos la carencia –y la necesidad de subsanarla- en torno a la cual girará el relato: la memoria de la llamada Laura. Así, el cuento estará atravesado por la tensión entre el profundo deseo de ella por recuperar la memoria (y el pasado) y el miedo a perder con ello la aparente tranquilidad en la que vive.

La casa del hombre es el mundo.
El mundo de las mujeres, la casa.

GOETHE

El relato avanza y lo narrado podría leerse como la descripción de un matrimonio convencional: ella permanece todo el tiempo en el interior de la casa y cuando él llega “parece dividir su tiempo con ella entre hacerle el amor y dormir.” Todo le indica a Laura que ella debe considerar el lugar donde habita como su casa. En ella hay dos objetos que a todas luces

están colocados allí para que ella se identifique: la foto nupcial y los espejos.²²⁵ Como en todo matrimonio que se respete no puede faltar la fotografía de la boda:

La foto está allí para atestiguarlo, sobre la mesita de luz. Ella y él mirándose a los ojos con aire nupcial. Ella tiene puesto un velo y tras el velo una expresión difusa. Él en cambio tiene el aspecto triunfal de los que creen que han llegado.

Como en la vida que ella vive en esa casa, ella tiene una expresión difusa, borrada; y él, en cambio, un aire de vencedor. Foto que páginas más adelante nos dice el narrador que paradójicamente es un “elemento personal que es lo menos suyo de todo: la foto de casamiento”. La dedicatoria, “Laura, que todos los días sean para nosotros dos iguales a este feliz día de nuestra unión”, indica que la voz de él es la que tiene el poder de decidir sobre la felicidad de ella, de conducirla. Podemos leer aquí cuál es el proyecto de él: tener a su lado una mujer borrosa ante la cual su aire triunfal se potencia.

La reclusión forzada de la protagonista en el interior del departamento (ella intuye desde el inicio que las llaves sobre la repisa, junto a la puerta, no sirven; la manija de la ventana se la lleva siempre él; Martina ejerce la doble función de mucama y guardiana), en un ámbito casi uterino: colores pastel, paredes lisas, sin manchas ni contrastes, todo mullido: puede ser leída como una metáfora de la situación de la mujer en el patriarcado. El personaje masculino es quien organiza la vida de ella. Cuando él invita a unos colegas a tomar unos tragos a la casa, vemos que prepara todo como hombre que lucirá a su mujer: “Mirá, te voy a comprar un vestido nuevo. Así los recibís contenta y mona [...] él trae el vestido nuevo que sí es bonito y evidentemente caro” (127). Durante la visita, los colegas conversan sobre la situación del país y, cuando se dirigen a ella para tocar el tema, él dice:

- Laura ni lee los diarios. Lo que ocurre fuera de estas cuatro paredes le interesa muy poco.

²²⁵ A propósito de la presencia de los espejos, en los que la protagonista se ve, buscando reconocerse y en los que el coronel la obliga a mirarse, Helena Araujo ha recordado una cita de Simone de Beauvoir: “hasta las desheredadas pueden conocer el éxtasis del espejo, emocionarse ante el hecho de ser una cosa de carne, que está ahí”, en Simone de Baeauvoir. *Le deuxième sexe*. París, Editions de Poche, pág. 358.

Ella mira a los demás sin saber si sentirse orgullosa o indignarse. Los otros a su vez la observan, pero sin darle clave alguna para orientar su conducta (128).

Este transcurrir de la vida de ella en el interior del departamento, sujeta totalmente a los deseos de él, me parece un brillante resumen de la situación de la mujer y actualiza la frase patriarcal de Johann Wolfgang Goethe que he elegido como epígrafe para este apartado: “La casa del hombre es el mundo. El mundo de las mujeres la casa.” Claudia Laudano, en su minucioso análisis de las construcciones discursivas que circularon sobre las mujeres y la femineidad en los tiempos de la dictadura argentina, producidas por los militares en el poder, dice que para el régimen autoritario (durante el cual fue escrito y publicado “Cambio de armas”, y periodo en el que se inscribe la diégesis): “Aún con los diversos matices discursivos recuperables, las esferas de la privacidad del hogar y lo doméstico serán los espacios privilegiados de acción instituidos para las mujeres”²²⁶ Todo en la casa está organizado para un transcurrir de la vida de ella sin contrastes, sin altibajos, sin pensamiento. Ese ambiente mantiene a Laura en una indolente molición, alejada de toda posibilidad de tomar decisiones, sin preocupaciones ni angustias:

Eso de estar así, en el presente absoluto, en un mundo que nace a cada instante o a lo sumo que nació pocos días atrás -¿cuántos?- es como vivir entre algodones: algo mullido y cálido pero sin gusto. También sin asperezas. Ella poco puede saber de asperezas en este departamento del todo suave, levemente rosado, acompañada por Martina que habla en voz bajísima. Pero intuye que las asperezas existen sobre todo cuando él -¿Juan, Martín, Ricardo, Hugo?- la aprieta demasiado fuerte, más un estrujón de odio que un abrazo de amor (136-137).

El discurso nos proporciona signos de que en medio de esa atmósfera de aparente tranquilidad y en contraste con lo mullido, la protagonista vislumbra otro mundo opuesto. Ella a veces se siente “como en un pozo oscuro y sin saber de qué se trata” (129) y surgen imágenes de repetida agresión: el picaporte se convierte en un arma para pegar, hay detonaciones,

²²⁶ Claudia Laudano, “De mujeres y discursos: veinte años es mucho”, *Feminaria*, IX, N° 17/18, Buenos Aires, 1996, págs. 23-27.

(imaginarias) bombas de tiempo, y la imagen de él se perfila en la mente de ella en el centro de una mirilla. Estas imágenes van articulando un sustrato de violencia, en contraste con el mundo acolchado de la casa.

Laura permanece durante todo el relato en el interior de la casa-departamento; cuidada-vigilada por Martina y por los siniestros mirones que permanecen continuamente detrás de la puerta. El único personaje que tiene la posibilidad –y la ejerce- de salir y entrar libremente en la casa, como dueño y señor, es el aparente esposo. Y en un paulatino y finísimo ir develando el enigma del pasado de Laura, la narradora nos va proporcionando leves indicios y vemos cómo el proceso de recuperación de la memoria de ella, pasa por ir recuperando el lenguaje. Cuando Laura se expresa en palabras que pertenecen a su propio código y no al del que parece ser su esposo, él pretende que ella se olvide de cualquier palabra que no sea la de él. En la escena durante la cual le anuncia que va a invitar a algunos colegas, ella responde “-me alegra que vengan tus compañeros. -Colegas- corrige él con determinación.” Las palabras colegas y compañeros se cargan de contenido político, marcan una oposición entre él y la llamada Laura; oposición que él pretende borrar, como ha borrado la memoria de ella. Líneas más adelante, el narrador nos dice: “y él le alcanza una pastilla distinta de las que le hace tragar habitualmente”, proporcionándonos la evidencia de que él mantiene continuamente sedada, dopada a Laura.

Laura intuye que la recuperación de la memoria y del pasado pasa por la recuperación de la palabra, del discurso:

Dice –o piensa- gimiendo, y es como si viera la imagen de la palabra, una imagen nítida a pesar de lo poco nítida que puede ser una simple palabra. Una imagen que sin duda está cargada de recuerdos, (¿y dónde se habrán metido los recuerdos? ¿Por qué sitio andarán sabiendo mucho más de ella que ella misma?) Algo se esconde, y ella a veces trata de estirar una mano mental para atrapar un recuerdo al vuelo, cosa imposible; imposible tener acceso a ese rincón donde se le agazapa la memoria, enquistada en sí misma como en una defensa (115-116).

Laura pretende descubrir el secreto que intuye rodea su vida. Pero el secreto no es sólo un secreto personal, es un secreto público. En su estudio *Defacement Public Secrecy and the Labor of the Negative*, el antropólogo Michael Taussing define el secreto público como aquello que, generado en contextos autoritarios, no puede ser nombrado aunque sea generalmente obvio, conocido por todos los que saben lo que no debe saberse. Imponiendo “una ley de silencio” por un proceso de encubrimiento y enmascaramiento. Como señala Juanamaría Cordonés Cook, durante “la guerra sucia” se vivía en un ámbito público lleno de peligrosos e inesperados vacíos y oscuridades; todo el mundo sabía lo que ocurría y nadie lo podía mencionar: “Todos lo sabían, el régimen sabía que todos lo sabían, pero nadie se atrevía a decirlo.”²²⁷

El texto avanza sembrando indicios que nos permiten un paulatino develar de la situación de Laura: la cicatriz en la espalda, las ráfagas de recuerdos, la mezcla de gentileza y brutalidad de él hacia ella en el ejercicio de la sexualidad, las pastillas que continuamente él le hace tomar, su contrariedad cuando ella pide una planta, la vigilancia permanente sobre la joven, los indicios –cerrojos de la puerta, picaporte de la ventana que él coloca y quita, guardianes detrás de la puerta- de que ella es una prisionera-desaparecida. El discurso del narrador proporciona claves textuales: cuando él exhibe públicamente –abriendo la mirilla para que los siniestros guardianes vean- el brutal coito que realiza con Laura, y ella vive ambiguamente esa relación, ella intuye su realidad:

...Cubrirse con el cuerpo de él como una funda. Un cuerpo –y no el propio, claro que no el propio- que le sirva de pantalla, de máscara para enfrentar a los otros. O no: una pantalla para poder esconderse de los otros, desaparecer para siempre tras o bajo otro cuerpo.

¿Y total para qué? si ya está desaparecida desde hace tanto tiempo... (136).

²²⁷ Juanamaría Cordonés-Cook, “Cambio de armas: hacia el umbral del secreto”, en *Luisa Valenzuela sin máscara*, editora Gwendolyn Díaz, Buenos Aires, Feminaria, 2002, pág. 62.

Ella va tomando conciencia lentamente de su situación, cada detalle empieza a ser percibido más en relación al ser que al parecer. Si en las primeras páginas ella creía que las llaves de la repisa al lado de la puerta representaban la posibilidad de abrir, en las últimas páginas se le presentan como lo que son, una trampa que evoca la terrible historia de Barbazul y los peligros de caer en la tentación de transgredir el límite impuesto por el que ejerce la función de esposo:

Más tarde él se va. El está siempre yéndose [...] y su despedida real es siempre el ruido de la llave que vuelve a clausurar la salida dejándola a ella adentro.

Ella no se deja engañar más por esas llaves, las otras, las que están sobre la repisa al lado de la puerta: sabe aún sin haberlas probado que no corresponden para nada a la cerradura, que esas llaves están colocadas allí como una trampa o más bien como un señuelo y pobre de ella el día que se anime a tocarlas (137).

Ella avanza en la intuición de que el proyecto de él para ella y lo que ella desea no son lo mismo, lentamente empieza a rebelarse internamente hacia lo que intuye como contrario a su ser. Ella percibe la disparidad de fuerzas y empieza a rebelarse internamente contra él:

...Una ella borrada es lo que él requiere, un ser maleable para armarlo a su antojo. Ella se siente de barro, dúctil bajo las caricias de él y no quisiera, no quiere para nada ser dúctil y cambiante, y sus voces internas aúllan de rabia y golpean las paredes de su cuerpo mientras él va moldeándola a su antojo.

Cada tanto le dan a ella estos accesos de rebeldía que tienen una estrecha relación con el otro sentimiento llamado miedo... (139).

En la medida en que se acerca el final textual, el ritmo en el que suceden los acontecimientos se acelera. Y cuando él siente que “a veces la llama sin poder penetrar su cáscara” y en esa atmósfera en la que él pretende mantener a la mujer en un aislamiento total, al margen del mundo exterior a la casa, “un timbre insistente la trae de golpe al aquí y ahora”. Es el momento de la revelación parcial del enigma: él es coronel del ejército y el orden que ha querido construir se desmorona:

...y ella puro nervio, toda alerta, oye las voces de los otros sin tratar de comprenderlas.

-Coronel, perdón señor. Mi coronel. Hay levantamiento. No teníamos otra manera de avisarle (140).

El siguiente apartado tiene como título: “El secreto (los secretos)” y sigue muy de cerca la sensación de ella de “que algo está por saberse y no debería saberse”. Ella sabe que la revelación del secreto transformará su vida. Y desea y teme con la misma intensidad la revelación. Y “La revelación” es justamente el título del penúltimo apartado de este fascinante relato. En él, quien ahora ya sabemos que es el coronel revela de manera sobrecogedora los abismos infernales a los que descendieron los militares argentinos (y de toda América Latina). Y si como ha escrito Borges, “saber como habla un personaje es saber quién es, [...] descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino”, aquí Luisa Valenzuela utiliza un registro lingüístico brutal para caracterizar al militar, quien hasta en el lenguaje se muestra como el torturador que es: “Y la voz de él empieza a machacar, y machaca, lo hice para salvarte, perra”, “y él insistiendo fui yo, yo solo, ni los dejé que te tocaran, yo solo, ahí lastimándote, deshaciéndote, maltratándote para quebrarte como se quiebra un caballo, para romperte la voluntad”. El narrador nos describe el miedo de la joven al escuchar la terrible revelación del secreto: “y ella tan como un ovillo, apretada ahí contra la pared”. Mientras el miedo la hace resistirse a escuchar y suplica al coronel que no siga, el continúa, reproduciendo con el lenguaje la tortura física en la que es tan diestro, “él habla y dice podía haberte cortado en pedacitos, apenas te rompí la nariz cuando pude haberte roto todos los huesos, uno por uno...” En las siguientes palabras, el discurso figural del personaje condensa de manera escalofriante la visión del autoritarismo argentino y el derecho que creían tener los militares para exterminar a quienes no pensarán como ellos: “tus huesos míos, todos, cualquier cosa [...] y él insistiendo, eras una mierda, una bazofia, peor que una puta.” Como lectores conocemos al mismo tiempo que ella su verdadera identidad de militante contra la dictadura y cómo fue apresada al fallar el intento de matar al coronel. Atentado fallido donde fue asesinado el compañero de ella. El coronel expresa aquí directamente el poder de arma que el falogocentrismo otorga al pene: “ya te iba a obligar yo a quererme, a depender de mí como una recién nacida, yo también tengo mis armas [...] y él tan sin inmutarse, repitiendo: yo también tengo mis armas”.

Ella todavía se resiste a asumir la brutal realidad que él expresa y hace un último intento por mantenerse en el limbo en que vive. Pero cuando él la obliga a tomar el revólver en su mano y ante el anuncio de que

él se va, siente como si se le disipara un poco la niebla. Y es como si de golpe comprendiera, entonces ella empuña el revólver y apunta (145-146).

Allí concluye el relato, con ese final abierto. El texto no explicita si Laura mata al coronel o no. Sin embargo, sí queda claro que recupera la memoria y, con ella, su historia. Y todo nos permite suponer que cumple al fin la tarea que tenía pendiente y recupera su libertad.²²⁸ Al dejar abierto el final, la autora propicia la posibilidad de que la lectora/el lector participe en la experiencia estética de escribir el texto, como acertadamente ha señalado Teresa Medeiros-Lichem.²²⁹ Marta Morello-Frosh y Nelly Martínez, por su parte, ven en el despertar final de Laura así como en su acto de apuntar al coronel, actos simbólicos de una historia, la argentina, que ha comenzado nuevamente a escribirse luego del largo periodo “de pozos tenebrosos e innominados silencios” en que estaba sumido el país. Sumándonos a esta lectura, no podemos dejar de admirar entonces, esa capacidad de la literatura de adelantarse, de ver más allá de lo inmediato. Capacidad que permite a Luisa Valenzuela en este deslumbrante relato ver el potencial de la mujer para asumir –a pesar del más tenaz intento de borrarla- un accionar que la lleve a recuperar la libertad.

El arte también nos recuerda que aquellos
*hombres violentos cuyas acciones
particularmente aborrecemos pueden
de hecho ser encantadores en lo personal,
o por lo menos agradables-*

JOHN FRASER

El erotismo es uno de los ingredientes presentes en la narrativa de Luisa Valenzuela. “Cambio de armas” no es la excepción. Pero sí lo es en la intrepidez para abordar la sexualidad y el

²²⁸ Luisa Valenzuela, en la entrevista que Fernando Margulis le hace el 2001, a 23 años de la escritura de “Cambio de armas” (19 años de su publicación) dice, a pregunta expresa sobre el final del cuento: “La mujer trató de matar al coronel, su más tarde falso marido, su carcelero, mucho antes del comienzo del relato. Pero eso se sabe recién al final: él se ve obligado a contárselo, a ella, para cerrar el círculo de su experimento. Y es entonces cuando la llamada Laura –suponemos- cumple por fin su destino y mata al coronel”.

²²⁹ María Teresa Medeiros-Lichem, “El inexorable oficio de nombrar: *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, Volumen 12, no. 2, julio-diciembre 2001.

erotismo de una manera no maniquea. El erotismo en el cuento resulta estremecedor. Por un lado, es evidente que el coronel ejerce sobre Laura –se cree dueño de su mente y de su cuerpo– la sexualidad como parte esencial de su dominio sobre ella, e incluso como una forma de tortura. Esta parte que implica prácticamente una reiterada violación merece un acercamiento que haremos más adelante. En este apartado me interesa ver cómo la joven protagonista vive el erotismo en la ambigüedad, en una mezcla de goce y dolor. Veamos las marcas textuales del placer:

...y después la lengua vuelve a bajar y un pezón vibra y es de ella, de ella, y más abajo también los nervios se estremecen y la lengua está por llegar y ella abre bien las piernas, del todo separadas y son de ella las piernas aunque respondan a un impulso que ella no ordenó pero que partió de ella, todo un estremecimiento deleitoso, tan al borde del dolor justo cuando la lengua de él alcanza el centro del placer, un estremecimiento que ella quisiera hacer durar apretando bien los párpados y entonces él grita

¡Abrió los ojos, puta! (123).

Esta tensión entre el goce y la seguridad que el diálogo de los cuerpos le produce a Laura y el paso a lo que es una forma de tortura le da al relato la riqueza y complejidad que sólo la literatura pueden lograr. Algunas veces es el placer el que prevalece y otras veces, el dolor. Él es fuente de tranquilidad y goce, pero a la vez ella siente que el vínculo que la une a quien aparenta ser su esposo no es amor:

...hay su manera de mirarla cuando están juntos, como queriendo absorberla, metérsela bien adentro y protegerla de ella misma. Hay ese lenguaje ritual de desvestirla, lentamente para encontrarla en cada centímetro de piel que aflora tras cada botón que desabrocha.

Por momentos ella sospecha que podría tratarse del llamado amor. Sentimiento por demás indefinido que le va creciendo como un calor interno de poca duración y que en sublimes oportunidades se enciende en llamaradas. Nada indica sin embargo que se trate en verdad de amor... (125).

Al concluir la lectura del texto sabremos –al igual que la protagonista– que efectivamente, no se trataba de amor ni remotamente. Pero comprenderemos que si el erotismo es utilizado por el coronel como parte de su ejercicio de poder y dominación sobre la guerrillera que intentó matarlo, el erotismo es vivido por Laura como la fuerza vital que la mantiene alerta. Incluso

una de las escenas que el coronel monta para ejercer su poder sobre Laura y mostrar a los siniestros guardianes que están detrás de la puerta cómo viola a su prisionera, es vivida por ella con la riqueza de matices que sólo Luisa Valenzuela ha sido capaz de expresar:

Y él ahora se va acercando lentamente, esgrimiendo su oscuro sexo, y ella se agazapa en un ángulo del sofá con las piernas recogidas y la cabeza entre las piernas como animal acorralado pero quizá no, nada de eso: no animal acorralado sino mujer esperando que algo se desate en ella, que venga pronto el hombre a su lado para ayudarla a desatar... (135).

Y en ese mismo acto, después de que él exhibe una brutal manera de violarla ante la mirada de sus cómplices, mientras “ella piensa en la muchedumbre de afuera que los estará observando”, ella quiere que él cubra su cuerpo con el de él y aquí viene uno de los momentos en los que el placer, el erotismo triunfa sobre la violencia, no sólo en ella sino parece ser que también en él. Después de exhibir la posesión violenta, percibimos un cambio:

Cansado de bramar él vuelve al lado de ella y se pone a acariciarla en inesperado cambio de actitud. Ella deja que las caricias la invadan, que cumplan su cometido, que hasta el último de sus nervios responda a las caricias, que las vibraciones de esas mismas caricias galopen por su sangre y finalmente estallen (137).

La riqueza y la pluralidad de sentidos de “Cambio de armas” propicia que este texto que en primer lugar denuncia el horror de un régimen que “desaparece” a quienes atentan contra él y que relata las formas atroces e inconcebibles que adquiere la represión sobre las mujeres y su cuerpo, en este caso simbolizada en las continuas violaciones de que es objeto la joven protagonista, permita en medio de ese horror la exaltación del erotismo femenino como la última posibilidad de Laura de sentirse viva. Y si Laura se mantiene alerta y sobrevive gracias a la fuerza vital de eros, es esa fuerza de vida la que le permite tomar la decisión de empuñar el revólver y cumplir su tarea liberadora.

No me interesan quienes leen para gratificarse o para tranquilizarse, yo quiero inquietar y que me inquieten. Me gustan los textos que desconciertan, que abren nuevas ventanas que nos permiten captar un espectro más vasto de la realidad.

LUISA VALENZUELA

El estremecimiento que “Cambio de armas” provoca en la lectora/el lector se logra –me parece- por el cruce entre erotismo y política, presente también en otros textos de Luisa Valenzuela y que en este relato adquiere una fuerza excepcional, al tratar el tema de la violación de mujeres como ejercicio del poder político y militar. María Teresa Medeiros Lichem, en uno de sus ensayos sobre nuestra autora ha escrito: “Su palabra nace de la necesidad de verbalizar los deseos inarticulados del erotismo femenino entretejido con una urgencia irresistible de vocalizar los miedos y temores frente a una realidad política paralizante.”²³⁰

En “Cambio de armas” la reiterada violación y agresión verbal a la que la protagonista es sometida por parte de un coronel del ejército, puede leerse siguiendo el significado que Kate Millet da a todo acto de violación. Para Millet la violación no puede ser considerada como un gesto social individual, desprovisto de connotaciones sociales, sino que es por el contrario un acto de dominación y de poder que expresa la política sexual de la sociedad en que se produce. “A través de la violación, los sentimientos de agresión, de odio, de desprecio, y el deseo de quebrantar o violar la personalidad, adoptan una forma perfectamente coherente con la política sexual.”²³¹ Recordemos, en “Cambio de armas”: “Pero intuye que las asperezas existen sobre todo cuando él [...] la aprieta demasiado fuerte, más un estrujón de odio...” el coronel le dice: “yo solo, ahí con vos, lastimándote, deshaciéndote, maltratándote para quebrarte como se quiebra un caballo, para romperte la voluntad [...] eras una mierda, una

²³⁰ María Luisa Medeiros Lichem, *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica*. Chile, Cuarto propio, 2007, pág. 200.

²³¹ Kate Millet, *Sexual Politics*. New York, Doubleday & Company, 1970, pág. 44.

bazofia, peor que una puta [...] ya te iba a obligar yo a quererme, a depender de mí como una recién nacida, yo también tengo mis armas”.

Para acercarnos a la comprensión de “Cambio de Armas” resulta esclarecedor el análisis de la generalizada presencia de la tortura sexual en las prácticas represivas de los militares del Cono Sur en los años setenta, publicado por Ximena Bunster Burotto: “Surviving Beyond Fear: Women and Torture in Latin America”. En ese excelente artículo, la autora escribe de lo que denomina “la esclavización sexual de las presas políticas como forma de castigo”, donde ubica en primer sitio la violación de las detenidas, y dice que la tortura de la mujer persigue la destrucción de su identidad sexual, objetivo que no ocurre en la tortura del hombre²³². Nelly Martínez, retomando la interpretación de Bunster-Burotto, dice que en tanto apoteosis del poder la tortura a la que es sometida la protagonista debe verse en el cuento como la apoteosis de la ideología de la violación. Las constantes violaciones de las que es víctima Laura sugieren no sólo un acto de posesión sino también una ratificación del poder del hombre sobre la mujer, del sometedor sobre el sometido.²³³ Martínez considera que todo el cuento puede interpretarse como una extendida sesión de tortura en la cual sutilmente se amalgaman el vejamen físico y el mental.

Entre las críticas que han analizado “Cambio de Armas” en relación al tema central de la violación de la mujer como tortura genérica específica y en el marco de cómo ésta es verbalizada o silenciada en la literatura argentina, el trabajo de Lea Fletcher me parece

²³² “El tormento de las mujeres es comparativamente mucho peor que el de los hombres puesto que es magnificado mil veces por los métodos de tortura más inhumanos, crueles y degradantes, los cuales apuntan a la identidad sexual y a la anatomía de la mujer.” Ximena Bunster-Burotto. “Surviving Beyond Fear: Women and Torture in Latin America”. June Nash, Helen Safa et al. *Women and Change in Latin America*, Massachusetts, Bergin & Garvey Publishers, 1986, pág.306. También la definición que hace la autora del ejército como una institución que, además de servir para la represión política, es la síntesis máxima de los prejuicios sexistas y patriarcales en las sociedades latinoamericanas ha sido retomada por varios de los autores que abordan el tema.

²³³ Hay que recordar que la tradición hispánica patriarcal permite el abuso sobre la mujer. Tzvetan Todorov, en *La conquista de América Latina*, incluye un texto donde uno de los acompañantes de Colón en su segundo viaje, relata cómo el descubridor le regala una india caribe y narra con detalles cómo ante la feroz resistencia de ella ante la violación, la azota y ata y entonces ella se doblega y “parece haber sido educada en una escuela de putas”. Violación y poder ligados desde los considerados textos fundadores de la literatura hispanoamericana.

particularmente develador. Fletcher nos dice que en la violación la mujer vive la tortura como un sufrimiento silenciado a gritos: “Gritos de tortura, gritos de aniquilación, gritos de angustia, gritos traducidos al poder del otro, gritos sepultados en los cuerpos de las mujeres...”²³⁴ en el cuento que aquí abordamos leemos:

Una ella borrada es lo que él requiere, un ser maleable para armarlo a su antojo. Ella se siente de barro, dúctil bajo las caricias de él y no quisiera, no quiere para nada ser dúctil y cambiante, y sus voces internas aúllan de rabia y golpean las paredes de su cuerpo mientras él va moldeándola a su antojo (139).

Lea Fletcher señala también que el tema de la violación figura en la literatura argentina desde sus comienzos y cita *El matadero* y *Lucía Miranda*. Su investigación, que tuvo como objeto de estudio un amplio corpus de la narrativa del periodo de la guerra sucia, la lleva a observar que la tortura específicamente genérica es aludida o tratada con una frecuencia y profundidad mucho menor a otros tipos de tortura que en el referente real ocurrieron en proporción similar. Fletcher menciona como excepción cuatro textos que abordan literariamente el tema: los cuentos “Cambio de armas” y “Simetrías” de Luisa Valenzuela; “El tigre y Pelusa” de Miguel Bonasso y la novela de González Amer, *Danza de los torturados*. En su análisis, la estudiosa sostiene que en el texto de Bonasso y en “Simetrías” se utiliza la óptica del torturador: “La diferencia importante y una marca de género es que el autor del primero presenta al torturador también como víctima del sistema y de sí mismo mientras que la autora del segundo lo presenta sin compasión, como el victimario que es”²³⁵ En “Cambio de armas”, la óptica es la de la torturada y en la novela de González Amer, la del testigo oculto. En los dos cuentos de Valenzuela, nos dice Fletcher, se muestra una clara comprensión para la mujer violada y un rechazo a las situaciones socio-políticas que lo “permiten”. La conclusión de la autora es que en los dos textos escritos por Bonasso y González aparece la marca masculina al no dar voz a la mujer violada, o al tajarla o al menos equipararla con la del torturador, a diferencia de los

²³⁴ Lea Fletcher, “Un silencio a gritos: tortura violación y literatura en la Argentina”, *Feminaria*, IX, N° 17/18, Buenos Aires, 1996, págs. 49-53.

²³⁵ Lea Fletcher, art. cit., pág. 52. Aunque no es el tema central, me parece que en “Simetrías” no es únicamente la óptica del torturador la que se nos presenta. La perspectiva de las mujeres violadas está presente incluso en la forma privilegiada que tenemos para conocer a un personaje: su discurso figural.

dos cuentos de Valenzuela, donde sin maniqueísmos pero sí de manera clara, se comprende a la mujer violada y se condena al régimen patriarcal que propició esa agresión.

Ese “yo” que se aproxima al texto es ya una pluralidad de otros textos, de códigos infinitos, o más exactamente perdidos (cuyo origen se pierde).

ROLAND BARTHES

Diana Taylor es también una estudiosa que menciona “Cambio de armas” en relación con otras obras. Ella hace una descripción de la obra del escritor y psicoanalista argentino, Eduardo Pavlovski, *Paso de dos*, en donde un hombre en uniforme militar posee, golpea, insulta y finalmente mata a una mujer prisionera en una danza sado-masoquista en la cual el sometimiento y silencio de la mujer se convierten en forma de dominación y castigo. Habla de la obra como el equivalente teatral de “la tortura como una historia de amor” y menciona, justamente, “Cambio de armas”, *Informe bajo llave* de Marta Lynch y el film *Portero de noche* de Liliana Cavan.

“Cambio de armas” y “Simetrías”

En este diálogo de textos, “Cambio de armas” y “Simetrías”, escritos por Luisa Valenzuela con un lapso de varios años entre ellos, comparten el abordar el horror de la violación y el ser los dos cuentos predilectos de la autora. “Simetrías” es el cuento que cierra el volumen del mismo título, aparecido en 1993. Graciela Gliemmo en un ensayo sobre estos dos textos escribió:

Dos historias, dos cabos del mito, dos prisioneros, dos mujeres, dos circunstancias, dos desenlaces coincidentes. En ambos cuentos tienen lugar cruces amorosos inconvenientes. Mucho más aún, transgresores de fuertes interdictos. Como principio, la detonación de lo imposible o improbable – subversiva y militar, víctima y verdugo, mujer y gorila. Como desenlace, la repetida detonación de un arma.²³⁶

En el cuento se narran de manera alternada dos historias: la relación de la esposa de un coronel con un orangután, fechada en 1947 y la de un coronel que se enamora de una guerrillera prisionera, fechada en 1987. Esta última historia da cuenta de las perversas relaciones de los torturadores con sus víctimas y tiene su anclaje en el referente real de la dictadura argentina.²³⁷ “Simetrías” es un texto escrito en fragmentos, como una metaforización que permite acercarnos al horror desde la literatura, “en fragmentos, como los cuerpos fragmentados de las mujeres torturadas”, ha escrito la autora. En algunos de los fragmentos, la autora implícita permite que sea la palabra de las detenidas la que teja el texto, da voz a las mujeres silenciadas por los militares; de manera similar a como en “Cambio de armas” la

²³⁶ Graciela Gliemmo, “Las dos caras de la luna: “Cambio de armas” y “Simetrías” de Luisa Valenzuela”, en *Luisa Valenzuela: Simetrías/Cambio de armas. Luisa Valenzuela y la crítica*. España, Ediciones y cultura, 2002.

²³⁷ Dice la autora a Alejandro Margulis, en la entrevista ya citada, que cuando escribió (en 1977) “Cambio de armas” creyó estar inventando una situación extrema: “Pensé estar inventando todo el experimento que hace el protagonista con la agonista. Parecía entonces, y aún sabiendo de las torturas, una exageración burda, porque se trata de una realidad que va más allá de nuestra capacidad de asimilación de horror.” Años después, durante los juicios a los militares y por los testimonios de las víctimas, se supo que en la atroz realidad, los militares de la dictadura a veces sacaban a pasear a las detenidas, las maquillaban, les tapaban las cicatrices y les ponían vestidos robados a otras mujeres. Las prisioneras no podían decir absolutamente nada porque sus familiares corrían peligro. Una forma perversa de tortura, el tenerlas en un lugar público, aparentemente libres pero aterradas y maniatadas simbólicamente por la amenaza de venganza. El reto para la autora era, con esos datos escalofriantes poder armar un texto literario, que no se limitara a la denuncia. Así escribió “Simetrías”.

historia es narrada desde la perspectiva de la víctima. Y en “Simetrías” conocemos también la perspectiva del coronel y leemos cómo éste, de manera similar al del otro cuento, niega el uso de la palabra a las mujeres prisioneras y vemos cómo a la mujer torturada y violada no le es permitido articular un discurso:

... Les metemos más cosas, no siempre nuestras, a veces más tremendas que las nuestras. Ellas chillan si es que les queda un hilo de voz. Después nos las llevamos a cenar sin tabique y sin capucha y sin siquiera ese hilo de voz, sin luz en la mirada, cabizbajas.²³⁸

Otro paralelismo entre los dos cuentos es que así como la protagonista de “Cambio de armas” ha sido despojada de la memoria y del lenguaje y ni siquiera está segura de su propio nombre y sólo sabe que la llaman Laura, sin reconocerse en ese nombre; las víctimas en “Simetrías” también han sido despojadas del lenguaje y de sus nombres. Veamos, en este cuento:

Las mujeres que están en nuestro poder lo saben. Esta mujer lo sabe, y esa otra y la otra y aquella también. Han perdido sus nombres ahora entre nosotros y saben dejarse atravesar porque nos hemos encargado de ablandarlas. Nos hemos aplicado a conciencia y ellas lo saben (145).

En estas palabras el discurso figural del coronel nos permite conocer la concepción patriarcal extrema del régimen militar. Al igual que el siguiente fragmento que nos permite atisbar en el proyecto totalitario y el derecho que creen tener a anular a las mujeres que se apartan de su visión:

Esta mujer es mía y me la quedo y si quiero la salvo y salvarla no quiero, sólo tenerla para mí hasta sus últimas consecuencias. Por ella dejo las condecoraciones y entorchados en la puerta, me desgarré las vestiduras, me desnudo y disuelto, y sólo yo puedo apretarla. Y disolverla (148).

²³⁸ Luisa Valenzuela, *Cuentos completos y uno más*. México, Alfaguara, 1999, pág. 145. Las siguientes citas las tomaré de esta edición, anotaré sólo el número de página.

Es imposible no leer “Simetrías” en relación a “Cambio de armas”. Estos dos cuentos se presentan a la lectora/el lector de Luisa Valenzuela como textos que se leen en una especie de simetría uno del otro, como en espejo.²³⁹

“Cambio de armas” también puede evocar otros textos de la narrativa del periodo donde, al igual que en este cuento, como expresa Fernando Reati, “el cuerpo de los personajes es un encuentro de discursos, un sitio donde el sexo se politiza y la política se sexualiza, explicándose y metaforizándose mutuamente”²⁴⁰ (223). Tres novelas del periodo que hacen esta imbricación entre sexo y política, cada una desde una óptica particular, son *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, *Con el trapo en la boca* de Enrique Medina y *Luna caliente* de Mempo Giardinelli.

Como hemos visto, la riqueza y el plural de “Cambio de armas” propicia la evocación de diversos textos y filmes, como *Garage Olimpia*, *Portero de noche*, *El huevo de la serpiente*, que comparten el tema de la violación de mujeres por los detentadores del poder. Con las películas *Un muro de silencio*, *El ausente* y *La historia oficial*, tres películas argentinas que tratan el tema del horror de la dictadura desde diversas perspectivas, nuestro cuento comparte el hecho de tener como personaje protagónico a una mujer. Algunas críticas han destacado que la elección del género de muchos de los personajes centrales de las obras del periodo, guarda simetría con el destacado papel que las mujeres jugaron en la resistencia y la valiente oposición al régimen, como las Madres de la Plaza de Mayo.

Los cinco relatos que forman la colección *Cambio de armas* tienen también como protagonistas a personajes femeninos. Y los tres relatos que encuentran anclaje en el referente

²³⁹ He preguntado a Luisa Valenzuela cuál es la causa de qué en *Cuentos completos y uno más* se haya invertido el orden en el que aparecen los cuentos en la primera y segunda edición del libro *Cambio de armas*. La respuesta de nuestra autora fue que ella deseaba acercar los relatos “Cambio de armas” y “Simetrías”. En 2002 se editó en España, un libro que reúne los dos textos y diversos ensayos críticos sobre ellos. Luisa Valenzuela ha escrito en las palabras de apertura del libro, en un artículo titulado precisamente “Por fin juntos”, que con esa publicación se cumple su deseo de ver los dos cuentos de su predilección reunidos. La ficha del libro corresponde a la de la última cita de Graciela Gliemmo. (Referencia 45).

²⁴⁰ Fernando Reati, *op. cit.*, 223.

de la dictadura: “Cuarta versión”, “De noche soy tu caballo” y “Cambio de armas”, tienen como personaje central a tres mujeres que se construyen como personajes en el proceso de enfrentar al régimen patriarcal. Las tres viven también el erotismo como fuerza liberadora. Si Bella muere a manos de los militares y Chiquita termina en una de las prisiones del régimen, evocando la vida y el erotismo, la protagonista del último cuento asume su destino de matar al coronel que la ha mantenido prisionera. Es como si encarnara simbólicamente a las mujeres víctimas del régimen de terror y mostrará la posibilidad de acabar con el régimen patriarcal.²⁴¹

La llamada Laura se enfrenta al régimen no sólo desde el desafío del erotismo y el amor –como la pintora de “Graffiti”, de Cortázar, y la amante de “De noche soy tu caballo”- o desde la solidaridad con los perseguidos que asume plenamente Bella, o desde la escritura que asume Noemí en “Recortes de prensa”, de Cortázar, sino con el revólver en la mano. Al poder de las armas responde con un cambio de manos de esas armas: de las manos del militar a las manos de la mujer que lucha contra la opresión y el horror.

Cola de lagartija

Yo soy el Amo porque no amo.
No engendro. Nunca me disperso.

El brujo, en *Cola de lagartija*.

Locura, perversión, paranoia del poder, magalomanía inmensa, misoginia, el fantasma del incesto, homosexualidad, sadismo inconmensurable, violación, racismo, reinterpretación de mitos, se entretrejen en *Cola de lagartija*, novela de Luisa Valenzuela, publicada previamente

²⁴¹ No deja de causar asombro que “Cambio de armas”, que como hemos visto, en palabras de Helena Araujo “marca una etapa en la literatura femenina latinoamericana”, y siendo como es el texto más estudiado y traducido de su autora, haya sido publicado en Argentina sólo recientemente, en el 2004.

en Chicago como *The Lizard's Tail* y meses después, también en 1983, en Buenos Aires.²⁴² En la edición de 1988, leemos el elogio escrito por Susan Sontag: “Luisa Valenzuela ha escrito una novela maravillosamente libre, plena de ingenio, sobre la sensualidad y el poder, la historia y la muerte, sólo alguien de América Latina pudo haberla escrito, no hay nada parecido en la novela contemporánea.”

El Brujo, el protagonista, personaje ficcional construido con material biográfico de José López Rega, usará el poder adquirido en la intriga y la manipulación –como un moderno Rasputín criollo- en la larga noche de tinieblas que cayó sobre los argentinos en el tiempo ominoso de su reciente historia. El Brujo manipulará la violencia, la debilidad de la Presidenta. El látigo será su cetro del mal, esas fuerzas oscuras, prelógicas que lo investirán en su sangrienta locura de un poder que pareciera infernal. En esta novela, como expresa Juan Jacobo Bajarlía:

...el ejercicio de la violencia incluye el del sexo. El Brujo Hormiga Roja, Señor del Tacurú y su Hermana Estrella (nombre epónimo del primer título, luego desechado) tiene tres testículos: dos que pudieron ser y un tercero supernumerario. De este tercer testículo, que será besado santamente y constituirá la trinidad demoníaca, nacerá, en extraña androginia, la Estrella impúdica (su otro sexo), que se abatirá sobre el crimen. Sería el símbolo aglutinador de la AAA, de las aes enrojadas. La maldición, los muertos, los desaparecidos.²⁴³

Podemos leer *Cola de lagartija* como una alegoría del poder y la violencia. La propia autora ha escrito en torno a las circunstancias y motivaciones durante la escritura de esta novela: en 1980, mientras alternaba entre su auto exilio en Nueva York con temporadas en México: “me asaltó una pregunta: ¿por qué los argentinos, supuestamente tan alfabetizados, aggiornados, actuales, pudimos caer en manos de un brujo? José López Rega, Lopecito, el autor de libros de

²⁴² En una entrevista, Valenzuela expresó: “Tampoco podía traducir *Cola de lagartija* antes de tiempo. Era la novela del poder omnimodo, un López Rega que quiere suplantar a Dios. Como en los rituales iniciáticos nazis abordaba el hecho de que el mayor poder sobre el otro es fornicarlo.” Entrevista de Adriana Herrera, “Bajo el signo de pregunta”, Revista *Poder*, Nov. 2003.

²⁴³ Juan Jacobo Bajarlía, “Paranoia del poder demoniaco en una gran novela”, en *Nueva presencia*, Buenos Aires, 1983.

gualichos y hechizos y también el gestor de la Triple A y de todo el horror que había llevado a nuestro país al punto donde se encontraba entonces.” En el mismo texto -aparece en la página web oficial de Luisa Valenzuela, en el apartado sobre esta novela- agrega:

La respuesta a tamaña pregunta no podía llegar por carriles racionales. De los brumosos terrenos míticos en los que me sumergí empezó a manar una novela. La profecía de don Bosco: correrá un río de sangre y después vendrán veinte años de paz, desencadenó la trama. El brujo no quiere la paz, el brujo quiere perpetuar el horror, quiere el poder omnímodo. Secretamente asesora a los militares en el gobierno, un grupo de civiles se le enfrenta.

López Rega, el personaje de la novela que con nitidez evoca al siniestro hombre que fue Ministro de Bienestar Social, pero que lo trasciende, ya que está construido como una alegoría del poder totalitario -poder fundamentado siempre más allá de la persona que lo encarna, en las relaciones políticas y económicas de fuerza propias de la sociedad donde se expresa-, en su embriaguez de poder y de sangre desea el poder absoluto, total y lleva su locura al extremo de pretender ser autosuficiente sexualmente: alucina tener los dos sexos y ser capaz de autofecundarse y de engendrar; negándose a la apertura hacia el otro que es la esencia de la sexualidad humana. En la novela, él tiene tres testículos e insiste que el del medio es su hermana embrionaria, Estrella. Embarazar a esa “hermana” y tener un hijo de sí mismo es el proyecto gracias al cual dominará el mundo. Tal es su ambición y desmesura en el ejercicio del poder y se cree con derecho de violar y asesinar sin ningún resquicio de conciencia. Su misoginia es extrema y expresa: “¿Mujeres? ¿Para qué quiero mujeres? Yo vengo con mujer incorporada, soy completo. No tengo por qué andar buscándome en espejos.”²⁴⁴ Hay quienes ubican *Cola de Lagartija* en el ámbito de la novela del dictador, por su parte, Juan Jacobo Bajarlía ha escrito que el Brujo es un personaje aún más siniestro y violento en el ejercicio del poder que los peores dictadores romanos, evocando además a los más emblemáticos personajes del sadismo y de la crueldad, veamos:

²⁴⁴ Luisa Valenzuela, *Cola de lagartija*. México, Planeta, 1998, pág. 32. De esta edición tomaré las citas y anotaré sólo el número de página.

Ni Calígula, incestuoso y cohabitando con su caballo, ni Claudio César, liberando el hedor de sus nalgas. Ni aun el mismo Nerón, haciendo asesinar a su madre, (“¡Hiere en el vientre, centurión!”) fueron tan abyectos como el Brujo. Luisa Valenzuela nos eriza la piel. Nos la pone de gallina. Congrega a Sade con Masoch. La crápula fetichista con Retif de la Bretonne. El humor negro con la semiosis del poder. El poder con el odio y el sexo.

En la entrevista con Marie-Lise Gazarian Gutiérrez, Luisa Valenzuela expresa que durante el proceso de escritura de *Cola de Lagaraja*, se preguntaba una y otra vez cómo había sido posible que López Rega -una especie de curandero y quien había publicado libros sobre brujería, talismanes y pociones amorosas- hubiera llegado a ser el poder detrás del trono: “empecé a preguntarme cómo habíamos podido caer en manos de un brujo y de su magia negra, nosotros los argentinos que creíamos ser más europeos que los mismos europeos. Entonces escribí este libro para responder a esa pregunta.” Agrega en la misma entrevista que decidió dar la palabra al siniestro personaje, porque si ella lo narraba desde su propia perspectiva se estaba convirtiendo en un texto demasiado negativo y crítico, “y eso no es literatura. Literatura es precisamente la libertad de dejar al tema en cuestión que hable a través de él mismo, entonces decidí dejar hablar al Brujo, y él empezó a hacer de las suyas, manipulando el lenguaje a su antojo. Fue entonces cuando me retiré y me inserté dentro de la novela como un personaje.” Y confiesa que la perversidad del Brujo era tan desmesurada y tan desquiciante su ejercicio del poder, que excita cierto encanto: “Quería intentar contrarrestar la fuerza de ese personaje que despertaba una cierta fascinación con su manejo del horror”²⁴⁵ Valenzuela expresa literariamente lo escrito por Bataille acerca del horror:

No es que el horror se confunda alguna vez con la fascinación; más bien, de no poder inhibirla, o destruirla, el horror refuerza la fascinación.²⁴⁶

²⁴⁵ Entrevista a Luisa Valenzuela, realizada por Marie-Lise Gazarian Gautier, en *Retratos en palabras, Entrevistas con 25 escritoras del mundo hispánico*. Ecuador, Casa de la Cultura, 2003, pág. 470. Esa fascinación ante el horror es la que sintió Alejandra Pizarnik al leer la biografía de Erzsébet Báthory, asesina de 650 muchachas, lo que la llevó a escribir *La condesa sangrienta*.

²⁴⁶ Georges Bataille, Prefacio a *Madame Edwarda*. Barcelona, Tusquets, 1981.

Valenzuela recurre a los mitos, a las fuerzas del inconsciente, para tratar de entrever sucesos tan siniestros, ello le permite sumergirse profundamente, usar la alegoría para escribir su novela. El Brujo buscaba el poder absoluto: “como Nerón, como Calígula y, hasta cierto punto, como Perón también. El Brujo estaba enloquecido por el poder. Tenía que ser todo, encerrar en sí a los dos sexos, tenía que ser andrógino.” En su desmesura, el personaje quiere poseerlo todo, quiere ser dueño del mundo y de las personas y ello incluye –como placer suplementario- un ejercicio de un sadismo avasallante sobre quienes él decide: “En mis manos está el destino de mi país, del mundo entero, y no debo olvidarlo. Los placeres de la carne son accesorios en relación con los placeres del poder, lo único que importa” (57).

Eso no puede escribirse (...) Es una historia demasiado dolorosa y reciente. Incomprensible. Incontable. Se echará mano a todos los recursos: el humor negro, el sarcasmo, el grotesco. Se mitificará en grande, como corresponde (...) Nuestra arma es la letra.

LUISA VALENZUELA

En estos años se siguen escribiendo y publicando biografías sobre este feroz personaje, que agregan datos y detalles de su ambición insaciable de poder, de los incontables crímenes que cometió siendo el artífice y jefe de la Triple A, de su vida personal, de las artimañas que ideó para engatusar a Isabel Perón y a Perón; se agregan así datos valiosos para completar el retrato de tan ominoso personaje histórico; no deja de impresionar el hecho de que Luisa Valenzuela escribió *Cola de lagartija* en 1980 y 1981, cuando el horror de la dictadura militar estaba presente, ella asumió la tarea de escribir sobre aquello que es tan siniestro que parece imposible de nombrarse, de decirse; ello habla de la valentía y de la ética²⁴⁷ de nuestra autora.

²⁴⁷ En el prólogo a la edición que reúne tres novelas de la autora, Guillermo Piro dice: “entre los distintos privilegios de que goza la literatura de Luisa Valenzuela está el hacer de su estética su ética, su “cómo”, su “de qué modo”, pero sin por eso otorgarle un lugar subalterno al “qué”, menos aún silenciándolo, más bien poniendo en evidencia ese silencio público, haciéndolo brillar con toda su radiante insolencia.” En Luisa Valenzuela, *Trilogía de los bajos fondos*. México, FCE, 2004, pág. 28. Sonia Mattalia, por su parte, escribió: “Creo que podemos leer *Conversación al Sur* de Marta Traba, *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi, *La rompiente* de

Una ética y una estética que se entrelazan y le permitieron decir con el lenguaje de la literatura -donde alegoría, mito, parodia, humor negro, sátira, absurdo, metaficción, grotesco, metalexis, monólogo (verdadero delirio megalómano), diario íntimo, se entretejen- aquello tan oscuro e infausto que sólo la literatura puede captar, develar. En la novela se engarzan el mito, la historia, la leyenda, a todo hay que recurrir para tratar de escribir la historia de demencia, de sangre, de enorme desmesura, que se vivió en la Argentina del todopoderoso Ministro de Bienestar Social (aquí la paradoja y el humor negro aparecen en la vida) quien manejó a su antojo los hilos de la política durante el inicio del periodo en el cual se cerraron los cauces del pensamiento y la racionalidad y se abrieron los del terror; el Brujo inició la labor -que los militares continuaron con saña similar- de “desaparecer” a cerca de 30 mil personas. La pasional entrega de nuestra autora a la palabra y a los inéditos modos hacia los que es posible llevar la literatura, son mencionados por Fernando Burgos en una antología que recopila ensayos -sobre el cuento- de más de setenta escritores: “La narrativa de Valenzuela ausculta en todos los cuerpos, individuales y sociales, sondea en la parte no visible del iceberg, en las profundidades perturbadoras de la psiquis y de la conciencia colectiva, mira hacia adentro y hacia afuera de lo humano y lo artístico para sorprender el ángulo inesperado, el espacio en el que otros se quedaron estáticos.”²⁴⁸ Jorgelina Corbatta en *Narrativas de la guerra sucia en Argentina*, obra donde estudia a cuatro autores fundamentales en la literatura de ese negro periodo, escribe sobre nuestra autora: “Tanto en sus ficciones como en sus ensayos lo erótico, junto con lo político, constituyen un *leit motiv* que busca explorar desde el inconsciente individual y colectivo.”²⁴⁹

Reina Roffé, *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela, como narraciones-ficciones que sortean la épica denuncia del horror y se asientan en la necesidad de articular, formular, desde la escritura literaria una nueva ética de la enunciación.”, en *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*. Madrid, Iberoamericana, 2003, pág. 266.

²⁴⁸ Fernando Burgos (ed.), *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*. Madrid, Castalia, 2004, pág. 178.

²⁴⁹ Jorgelina Corbatta, *Narrativas de la guerra sucia en Argentina*. Buenos Aires, Corregidor, 1999, pág. 105.

Otro mérito no menor de Valenzuela es el de incursionar en terrenos tradicionalmente reservados a los escritores y que permanecía como territorio vedado para las escritoras, Annick Mangin plantea el reto ético y estético que representó para Valenzuela el escribir la novela que aquí abordamos:

Cola de lagartija plantea e intenta dar respuesta a la problemática de cómo, con qué fines, con qué eficacia escribir literatura en un contexto dictatorial, y en el caso que nos ocupa, con la doble cortapisa suplementaria: ¿cómo escribir literatura en un contexto dictatorial cuando se es mujer y se abordan dos terrenos hasta entonces reservados a los autores, a saber, la política y el sexo?²⁵⁰

En la novela los ejes del poder político y el poder sexual se entrecruzan, en el cuerpo omnipresente del *Brujo*, el poder político se identifica con el poder sexual en sus múltiples modalidades. Para Luisa Valenzuela como para P. Bourdieu, el paradigma de lo arbitrario y de la violencia simbólica es el de las relaciones de género, y el sadismo sexual, lejos de ser apolítico, constituye, por el contrario, uno de los avatares más representativos de la violencia política. El personaje de la novela es monstruoso y grotesco en su delirio por poseer los dos sexos, Annick Mangin lo plantea así: “Conviene señalar que Luisa Valenzuela eligió escribir la crónica del fiasco anunciado del tirano estructurando toda la acción de la novela en torno al deseo histórico del personaje de apoderarse del único poder que escapará siempre al dictador del sexo masculino, es decir, el poder de procrear, grotesco llevado aquí a sus últimas consecuencias a través de la caracterización grotesca del cuerpo masculino, doble invertido de la grotesquización tradicional del cuerpo femenino.” En la novela algunos mitos son parodiados o invertidos: el mito freudiano de la supuesta envidia del pene es trastocado por la “envidia del útero”, el Brujo desea concebir y dar a luz. A diferencia de los cinco relatos de *Cambio de armas*, en donde las narradoras y protagonistas son mujeres, el personaje principal

²⁵⁰ Annick Mangin, “Literatura y dictadura: *Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela”, Université de Toulouse-Le-Mirail, <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/dc/mangin.pdf>, consultada en marzo de 2009.

de *Cola de lagartija* es un personaje perverso, que –al ser dotado de la palabra por la autora– descubre ante la lectora/el lector “el placer que le da el poder y el poder que ejerce para obtener el placer”.²⁵¹

El abuso de poder, venga de donde venga, es un tema que conviene tener siempre presente, por doloroso que resulte. En la medida en que continuemos negándolo seguiremos perpetuando el daño que se nos hace no sólo a nosotras como mujeres sino a la sociedad.

LUISA VALENZUELA

Joyce McDougall, en *Las mil caras de eros*, escribe acerca de lo que denomina “lo espantoso innombrable” (dice que hay psicoanalistas que le llaman “el terror sin nombre”); ella lo menciona en relación a traumas del bebé en la etapa preverbal. Terrores de esa época pueden sobrevivir y sobrevenir en personas que han vivido experiencias traumáticas en una época de su vida en la que serían perfectamente capaces de elaborarlos en el nivel del pensamiento verbal, pero los acontecimientos (guerra, tortura, genocidio) alcanzan una violencia tal que se destruye toda capacidad de elaboración verbal. Ante ello, nos dice McDougall: “En nuestros dos casos, es posible postular que el proceso analítico apuntó sobre todo a transformar los terrores sin nombre en terrores *nombrables* y, finalmente, *narrables*.”²⁵² En el ámbito literario la labor de Luisa Valenzuela fue esa: narrar aquello que por estar más allá del horror y que se encuentra en los confines oscuros de la maldad parece inenarrable; porque ante la tortura y la crueldad las palabras no parecen ser nunca suficientes. “Cambio de armas”, “Simetrías” y *Cola de lagartija* son ejemplares muestras de este esfuerzo por lograr decir lo indecible, por narrar lo que parece inenarrable.

²⁵¹ Ana Perches, “El discurso hémbico en *Cola de lagartija*, en Adelaida López (comp), *Discurso femenino actual*. Puerto Rico, Universidad, 1995, pág. 112.

²⁵² Joyce McDougall, *Las mil y una caras de eros*. Buenos Aires, Paidós, 2005, pág. 211.

4. Dos autoras, diversas modalidades de develar el poder patriarcal

En las páginas anteriores nos hemos acercado al análisis de tres de los cuentos de Inés Arredondo en los que el cruce entre sexualidad y poder se expresa escrituralmente y de tres textos de Luisa Valenzuela en donde, en otras circunstancias y con otras modalidades, el poder patriarcal es ejercido para violar y victimizar a las mujeres. Hemos podido acercarnos al universo arredondeano que cada uno de estos cuentos crea, universo en donde, en medio de situaciones cotidianas, los personajes viven experiencias límites. Estas experiencias vividas plenamente por quienes habitan el mundo arredondiano, aluden de diversas maneras a la realidad extratextual del México de principios y mediados del siglo XX, país y tiempo en donde el poder patriarcal y económico otorgan a ciertos personajes un poder casi absoluto. En el caso de Valenzuela las experiencias son vividas en medio de una realidad extrema: la violencia del poder autoritario, de la dictadura. Hemos leído la pasional entrega de dos escritoras a la verdad de la palabra, dos escritoras que sondean en las partes oscuras de la psiquis, que miran a través de los intersticios del poder y logran atisbar en sus rincones más estremecedores; siempre buscando modos inéditos de decir aquello que escapa y sólo es posible empezar a decirlo en el lenguaje de la literatura.

Los textos narrativos de nuestras dos autoras ponen en juego de modo relevante la irrupción del poder patriarcal en la sexualidad. Esa puesta en escena suele mostrar los mecanismos de poder ejercidos sobre mujeres que enfrentan, en sus diferentes escenarios y circunstancias, de manera diferente ese poder. Se logra, en ambas autoras, una aproximación crítica a las relaciones entre los sexos. En palabras de Guillermo Saavedra: “No sólo para aclararlas o denunciar sus iniquidades y desencuentros históricos o el carácter eminentemente cultural de las identidades sexuales sino también, y sobre todo, porque ellas son una medida ejemplar de todas las formas de dominación y una clave central de los modos en que se organiza lo social y se edifican los sueños individuales y colectivos.”²⁵³

²⁵³ Prólogo a *El placer rebelde*, pág. 9

En “Cambio de armas”, el final abierto nos permite imaginar que “la llamada Laura” dispara al militar que la tenía prisionera. Las dos autoras han creado personajes femeninos que sufren el poder patriarcal sobre sus cuerpos y logran tras un largo y sinuoso camino, al final recuperar su libertad. El poder del erotismo femenino se impone así (en algunos casos) sobre el sadismo del poder patriarcal.

Elena Sánchez Mora dice que a los personajes femeninos de Rosalía de Castro “la pasión, la creatividad y el ansia de libertad, conducen a la muerte, la locura y, en el mejor de los casos, a la aceptación forzosa de la sumisión.”²⁵⁴ Ese destino lo podríamos extender a varios de los personajes femeninos más emblemáticos de la narrativa del siglo XIX: Ana Karenina, Ema Bovary, Eugenia Grandet. En la narrativa de nuestras autoras se empieza a delinear la posibilidad de otro destino. La sunamita sí termina sola y se sentirá impura e indigna por haberse visto obligada a compartir el lecho con un anciano moribundo. En cambio, en “Las mariposas nocturnas”, Lía logra salir con dignidad de la red –amalgama de refinamiento y perversión- en la que el hacendado todopoderoso logró atraparla por un tiempo.²⁵⁵ Laura, en “Sombra entre sombras” en medio de la degradación extrema a la que es sometida primero por su rico esposo y después aceptada por ella misma, aún en medio de la degradación, logra sentirse redimida por el amor.

Los personajes femeninos de *Cambio de armas* presentan también una gradación ascendente en el destino final de las protagonistas: Bella, de “Cuarta versión”, es castigada por la dictadura con la muerte, Chiquita, en “De noche soy tu caballo”, es castigada con la cárcel, pero aún en prisión, eros y el amor triunfan y la mantienen viva. La llamada Laura, de

²⁵⁴ Raquel Medina y Bárbara Zecchi (eds.), *Sexualidad y escritura (1850-2000)*. Barcelona, Anthropos, 2002, pág. 56.

²⁵⁵ En su ensayo sobre “La sunamita” y “Las mariposas nocturnas”, Ana María González Luna dice: “Raquel-Lía accede a un mundo social y cultural pagando un precio personal alto: es el objeto, la creación de un hombre que tiene el poder de decidir sobre todos los aspectos de su vida. Al menor gesto de autonomía y libertad respecto a él se rompe el encanto, ese mundo mágico el que parece vivir se desmorona. Un gesto es suficiente para señalar la muerte de la muñeca de don Hernán y el renacimiento de una mujer independiente [...] La metáfora de la mariposa que abandona, de noche, la crisálida es profundamente reveladora de una transformación profunda, ontológica” *op. cit.*, págs. 224-225.

“Cambio de armas”, personaje que se va autoconstruyendo en la narración, transita de un rol pasivo a una toma de conciencia final y podemos leer en su acción final, al decidir disparar contra su captor, el coronel como el gesto simbólico de la mujer que actúa contra el rostro más oscuro del patriarcado: la dictadura militar.

Para finalizar, me interesa señalar que en los textos aquí analizados –y creo que en la totalidad de la obra de las dos autoras- el ejercicio del poder de un género sobre el otro es ejercido siempre por personajes masculinos. Recordemos a la madre de Román en “Estío” y a la madre del joven desaparecido en “Los inocentes”, en ambos cuentos el personaje femenino se estremece cuando descubre en sí misma una fuerte pulsión incestuosa que la lleva a desear al joven hijo, ni remotamente llega a pasar por la mente de ambas la posibilidad de realizar su deseo; la madre de Román decide alejar al hijo amado. En cambio, el anciano moribundo de la sunamita, exige casarse con su joven sobrina, y ejerce el derecho sexual que la ley patriarcal le otorga, en contra de la voluntad y el deseo de la joven, incluso sabiendo que esa relación sexual provoca rechazo y repulsión en su sobrina; el rico y poderoso hacendado don Hernán ejerce su sexualidad incluso en contra de la legislación que prohíbe el estupro, él ejerce el poder que le otorga el dinero y “compra” el derecho a pasar una noche con vírgenes casi niñas; Ermilio convence con regalos a la madre de Laura -aprovechándose de la pobreza en la que ellas viven- de que le conceda casarse con una niña de quince años, a pesar de que él bordea los cincuenta.²⁵⁶

En los textos de Luisa Valenzuela es el poder dictatorial el que permite al coronel de “Cambio de armas” tener prisionera y violar iterativamente a la joven prisionera; es el poder dictatorial el que permite que Chiquita sea encarcelada y torturada; es el poder dictatorial el que permite que el Brujo convierta en víctimas de su inmensa megalomanía y locura de poder a jóvenes indefensas e indefensos.

²⁵⁶ En otros cuentos de Arredondo también está presente este ejercicio del poder patriarcal sobre la vida y el cuerpo de jóvenes; en “Olga” la joven es obligada a casarse con quien no desea, ella dice: “-Esto es una venta. No pueden venderme así –le había dicho aquel día que lloró-. Dicen que ellos saben lo que más me conviene, pero no quieren entender que no se trata de lo que me conviene, que se trata de mí.” (*o.c.*, pág. 32). En “Los espejos”, el hijo de la “mejor” familia seduce a la joven retrasada mental hermana de su esposa muerta.

Eros y Tanatos

El dolor y el placer están presentes en nosotros a la vez, y el alma experimenta al mismo tiempo las sensaciones opuestas de estas afecciones que se combaten.

PLATON

Si la unión de los dos amantes es un efecto de la pasión, entonces pide muerte, pide para sí el deseo de matar o de suicidarse. Lo que designa a la pasión es un halo de muerte.

BATAILLE

1. Placer y muerte

La reflexión en occidente sobre erotismo y muerte tiene su origen en la Grecia clásica. Fue Empédocles quien por vez primera habló de los dos principios básicos: amor y discordia. Décadas después, al describir Platón en el *Filebo* los efectos del placer cuando se mezcla con el sufrimiento, dice Sócrates que “la parte del placer, que es dominante, lo tensa y a veces lo hace saltar, e infundiéndole toda clase de colores , de gestos, de jadeos, provoca una excitación total y le hace dar gritos de locura”. Líneas más adelante, agrega que el exceso de placer “le hace decir de él mismo, y también otros lo dicen de él, que se muere de gozo de esos placeres. Por todos los medios los persigue constantemente, tanto más cuanto más intemperante e insensato sea, los llama supremos y considera el más feliz al que viva constantemente y en la mayor medida en ellos.”²⁵⁷ Hipócrates y Aristóteles también consideraban que el abuso en el uso de los placeres sexuales podía conducir, en ciertos casos, hasta la muerte.

²⁵⁷ Platón, *Diálogos*, Tomo VI. Filebo, Timeo, Critias. Madrid, Gredos, 2008, pág. 86.

Siglos después, Freud y Bataille se asomaron a las tinieblas de lo inefable, del deseo y de la muerte. Freud surcando las profundas oscuridades del inconsciente, Bataille en la caverna de Lascaux. En esa angustiosa travesía “más allá del principio del placer” ambos supieron del deseo y de la angustia de muerte. Decía Freud que el hombre se ve atenazado por dos poderosas pulsiones instintivas y opuestas, a las que dio el nombre de Eros y Tanatos. La primera simbolizaba la fuerza de vida, el deseo, la atracción, la creación. Enfrente se encontraría irremediabilmente de cara a Tanatos, o el instinto de muerte, de autodestrucción. Y así, navegando entre uno y otro tendría que encontrar el hombre su camino, eternamente a la deriva entre la vida y la muerte. Freud vio en Eros el instinto de la vida, el amor y la sexualidad en su más amplio sentido y en Tanatos, el instinto de la muerte, de la agresión. Eros es la impulsión hacia la atracción y reproducción; Tanatos hacia la repulsión y la muerte. Uno lleva a la reproducción de la especie, el otro hacia su propia destrucción. El marqués de Sade expresó que el movimiento del amor, llevado al extremo, es un movimiento de muerte, y este vínculo no debería ser paradójico ya que el exceso del que proceden la reproducción y la muerte no pueden ser comprendidos más que uno con la ayuda del otro. Es interesante ver cómo los interdictos más antiguos afectan uno a la muerte (*no matarás*) y el otro a la sexualidad (*no fornicarás, no desearás a la mujer de tu prójimo, no derramarás la simiente, no yacerás con tus consanguíneos*). El marqués de Sade dedicó sus obras a afirmar que la vida es búsqueda de placer y que este placer era proporcional a la destrucción de la vida. Es decir: Eros alcanza su mayor grado de intensidad en una negación aterradora de su principio; y propone vincular la sexualidad con la necesidad de hacer daño y matar. Otra vez Eros y Tanatos caminando juntos.

Bataille entabló durante toda su vida, y ello trasluce en sus escritos, un juego espectral con la muerte, la cual tiene un lugar protagónico en su obra. Le atrae particularmente ese último instante en el que habría que conjurar los poderes de la eternidad. Recordemos de nuevo las primeras palabras del más célebre de sus libros: “Podemos decir del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte [...] creo que esta fórmula da mejor que ninguna

otra el sentido del erotismo”²⁵⁸ Influenciado por Sade y Rimbaud -la transgresión y la poesía- no cesa de reflexionar en la “encrucijada de estas violencias fundamentales” de las cuales afirma: “no sabemos hablar” y que representan la “disolución de las formas”. Para Bataille, la prueba de la equivalencia entre la muerte y el erotismo está en el hecho de que ambos conducen a “la apertura, a la continuidad ininteligible, incongnoscible”, es decir, a lo inefable. Su intuición -en la que se perciben ecos de Hegel, Nietzsche y Freud- lo impulsa a buscar el vínculo entre Eros y Tanatos. El erotismo compendia para él los matices más contradictorios: su fondo es religioso, trágico, a veces inconfesable, y su origen, muy cercano a lo divino. Y tal vez el único sendero para aproximarse al erotismo sea el estremecimiento que guarda íntima relación con otro estremecimiento, aquel con que sacude la angustia de muerte. Dice Bataille que el sentido último del erotismo y el deseo humano es la fusión total, la continuidad, la supresión de los límites: la muerte. En el erotismo siempre está en juego la disolución de las formas constituidas. Esas formas de la vida social habitual, que fundan o garantizan el orden de las individualidades definidas que todos somos, son cuestionadas por la marea del erotismo. Ello no quiere decir que la discontinuidad esté condenada a desaparecer; el erotismo de los cuerpos sólo la cuestiona, Y si se trata de trastornar o perturbar al máximo la vida normal de los seres separados no tiene más remedio que imponer el sentido del exceso. Al final del juego erótico llevado a su punto máximo, la muerte queda como único horizonte de ruptura de esa discontinuidad que nos angustia. Y así, nos dice Bataille, la muerte puede revelarse como una verdad más eminente que la vida: “En efecto, aunque la actividad erótica sea antes que nada una exuberancia de la vida, el objeto de esta búsqueda psicológica, independiente como dije de la aspiración a reproducir la vida, no es extraño a la muerte misma.”²⁵⁹

²⁵⁸ Georges Bataille, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 2002, pág. 15.

²⁵⁹ *Idem.*

La muerte es inseparable del placer, Thanatos es la sombra de Eros. La sexualidad es la respuesta a la muerte [...] el erotismo crea un dominio aparte regido por una deidad doble: el placer que es muerte.

OCTAVIO PAZ

Paz acude a Freud y a Proust para decirnos que el erotismo y el amor son formas derivadas del instinto sexual: cristalizaciones, sublimaciones, perversiones y condensaciones que trasfiguran a la sexualidad y la vuelven, muchas veces, incognoscible: “Sometidos a la perenne descarga eléctrica de la sexualidad, los hombres han inventado un pararrayos: el erotismo. Invención inequívoca, como todas las que hemos ideado: el erotismo es dador de vida y de muerte.”²⁶⁰

Líneas más adelante, agrega: “Es el caprichoso servidor de la vida y de la muerte”. Erotismo y su doble faz: “fascinación ante la vida y ante la muerte. El significado de la metáfora erótica es ambiguo, plural, expresa muchas cosas, pero tras todas ellas aparecen dos inscripciones indelebiles: placer y muerte.”²⁶¹ El erotismo es antes que nada sed de otredad. Para Lacan, la noción freudiana del instinto de muerte nos coloca en una encrucijada, el punto al que arribamos no es otro que el plano del deseo, al respecto enuncia: la noción freudiana empieza por postular un mundo del deseo. Lo postula antes de cualquier especie de experiencia, antes de consideración alguna sobre el mundo de las apariencias y el mundo de las esencias. El deseo se instituye en el interior del mundo freudiano en el que se despliega nuestra experiencia, lo constituye, y no hay instantes del menor manejo de nuestra experiencia en que esto pueda ser borrado. El mundo freudiano no es un mundo de cosas, no es un mundo del ser, es un mundo del deseo como tal.

²⁶⁰ Octavio Paz. *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona, Seix Barral, 1993, pág. 17.

²⁶¹ *Ibidem*, pág. 18.

Así muero..., ¡con un beso!...

SHAKESPEARE

Por amarme en exceso ella me conduce a la muerte

CORNEILLE

Esta doble faz del erotismo ha sido fuente de inspiración y de creación artística a través de los siglos. Placer y dolor, amor y muerte, es una “deidad doble” que recorre la literatura amorosa en occidente y que continúa despertando una intensa fascinación en el arte. Denis de Rougemont inicia su seminal libro con las primeras palabras de una de las versiones de la historia de Tristán e Isolda:

“Señores, ¿os gustaría oír un bello cuento de amor y de muerte?...”

Nada en el mundo podría gustarnos más.

Hasta tal punto que este comienzo del *Tristán* de Bédier debe considerarse el tipo ideal de primera frase de una novela.²⁶²

Rougemont considera la relación entre erotismo y muerte tan profunda que alcanza la fuerza del mito y de ello deviene su pertinaz presencia en la literatura: “el mito aparece cuando resulta peligroso o imposible reconocer claramente cierto número de hechos sociales o religiosos o de relaciones afectivas [...] *necesitamos de un mito para expresar el hecho oscuro e inconfesable de que la pasión está vinculada con la muerte* y que supone la destrucción para quienes abandonan a ella todas sus fuerzas.” (pág. 21)

Shakespeare, en *La tragedia de Romeo y Julieta*, cristaliza la consumación del amor en la muerte: después de escuchar el canto de la alondra y de yacer ambos en el último lecho de amor, deberán inmolarse para inmortalizar su pasión. Algo similar vemos en su *Antonio y Cleopatra*; en el Dante cuando en sus inolvidables versos -*La divina comedia*- describe el

²⁶² Denis de Rougemont, *El amor y occidente*. Barcelona, Kairós, 2002, pág. 15.

drama de Francesca da Rimini; o en la historia real de esos amantes infortunados que fueron Abelardo y Eloísa que hoy yacen juntos en el cementerio Père Lachaise en París. Petrarca expresó con intenso lirismo la conjunción de placer y dolor y la intrincada red que une a Eros y Tanatos:

Oh tiernos, angélicos fulgores, beatitudes
de mi vida en que el placer se enciende
que dulcemente me consume y me destruye.
¡Oh viva muerte, oh deleitoso mal!

¡por largo uso un placer de mí tan fuerte
Que se atreve a hacer pacto con la muerte!

El romanticismo exaltó el vínculo entre erotismo y muerte: basta recordar a Novalis, Shelley, Nerval, Gautier. Los poetas malditos –con especial intensidad Baudelaire y Lautreamont– continuaron explorando ese abismo. En los albores del siglo XX leemos de nuevo historias donde Eros y Tanatos se entrelazan en “Carmila” de Le Fanu, en “La bruja vampiro” de Dreyer, en “Salomé” y en “Las Herodías” de Wilde. Thomas Mann, el autor predilecto de Inés Arredondo, explora magistralmente esta tensión en sus dos novelas: *La montaña mágica* y *La muerte en Venecia*.²⁶³

Inés Arredondo y Luisa Valenzuela exploran –y en ocasiones se sumergen– en algunos de sus textos en los abismos en donde el amor como pasión conduce a la muerte: al asesinato, al suicidio o a la soledad como muerte simbólica. Veremos aquí los relatos en donde el nexo entre Eros y Tanatos se presenta con diversos tonos, matices y niveles de realización.

²⁶³ Sería imposible mencionar todos los autores, textos y personajes (entre ellos, Werther, Adolphe, René; los enamorados de Berenice, Leonora, Ulalume, Anabel Lee...) donde encontramos a Eros y Tanatos entrelazados. Y el cine ha sido pródigo también en decir que para amar con pasión habría que matar, morir o configurar esa muerte en un sentido aunque a veces sea simbólico y ritual: realizadores tan diversos como Chaplin (con su *Monsieur Verdoux*), Buñuel, Truffaut, Cronenberg, Coppola, Bertolucci, Visconti, Passolini, Oshima o Almodóvar (retomando el mito de *la viuda negra* en su film *Matador*) –entre otros– han sido motivados por este tema. Y quizás deberíamos pensar en la tenaz persistencia de la leyenda del vampiro (*Drácula*, *Nosferatu*, *Vampyr*, *Elizabeth Bathory -la condesa sangrienta-*, *Carmilla*) como una conjunción de acendrados tabúes: la sangre, el erotismo y la muerte.

2. Amor-pasión y muerte en Inés Arredondo

Matamos lo que amamos. Lo demás
no ha estado vivo nunca.

ROSARIO CASTELLANOS

En varios de los cuentos de Inés Arredondo aparece Eros asociado con Tanatos, en diversas modalidades y grados de realización: “Mariana”, “Las palabras silenciosas”, “Apunte gótico”, “En Londres”, “Los espejos” y “Wanda”. Veremos aquí dos cuentos en los cuales el amor-pasión como búsqueda de lo absoluto conduce al asesinato de la persona amada y dos intensos relatos en donde esa misma aspiración al amor pleno, al *amor fou* lleva a los dos personajes al suicidio.

“Mariana”

La pasión que lo llena todo
no obedece a las leyes de la
naturaleza sino a las del espíritu

INÉS ARREDONDO

Último cuento del primer libro de Inés Arredondo *-La señal-* y uno de los más sorprendentes y estudiados por la crítica. Es uno de los textos arredondianos donde el aura de lo terrible, de lo siniestro, de lo inefable irrumpe de golpe en la conciencia de quien lo lee. Fue publicado primero en la *Revista Mexicana de Literatura*, en la que la autora colaboró con asiduidad. Bajo la dirección de Juan Guerrero y con la adaptación de la propia Inés Arredondo y de Juan García Ponce se filmó una película con el mismo nombre y tema del relato, en 1967. En el prólogo que con el título “Forma, belleza y barbarie en los cuentos de Inés Arredondo”, abre la recién publicada antología que toma el nombre de otro de los textos cuentísticos de la sinaloense: *Las palabras silenciosas*, Eloy Urroz escribe:

Dos cuentos son la cima de su obra, dos cuentos que son las cimas entre la cima indisputable que es en sí misma su breve (escueta) obra. Los he mencionado ya de ramalazo: “Mariana” y “Río subterráneo”. Estos dos relatos merecerían estar en cualquier antología del cuento universal del siglo XX _ ya no digamos en una antología de cuento latinoamericano. Y sin embargo no lo están. Y no se leen. Y relativamente pocos, muy pocos, saben que existen. Y es posible que la inmensa mayoría crea que hiperbolizo.²⁶⁴

En “Mariana”, Inés Arredondo muestra su dominio de la condensación de la forma que exige el cuento moderno. En unas cuantas páginas la narradora nos relata un arco de vida de la protagonista: en la primera página es una niña (casi adolescente) de sexto año de primaria, conocemos enseguida su adolescencia y su trágico final cuando tiene 34 años de edad; la historia abarca así 22 años de la vida de Mariana, todo relatado en unas pocas e intensas páginas. La autora demuestra sabiduría para elegir los puntos nodales de la vida del personaje, sin ninguna concesión al costumbrismo o a la inclusión de anécdotas o datos no necesarios. En “Mariana” podemos ver plenamente los elementos que propuso Julio Cortázar como esenciales para el cuento moderno: el cuento es síntesis de la vida hecha expresión artística, posee un tiempo y un espacio condensados, estalla más allá de su propia anécdota, produce un efecto imperecedero en el lector.²⁶⁵ Arredondo emplea las palabras justas para contar una historia donde el amor-pasión y la búsqueda del absoluto conducen al asesinato y la locura.

La vida –y muerte- de Mariana la conocemos a través de una narradora que participa como testigo de la historia, que es un personaje dentro del universo narrado. La narradora - amiga de Mariana- se auxilia de otros tres personajes que le permiten transmitir la historia; por ello, conocemos cuatro puntos de vista: 1. El de la narradora que narra en primera persona, 2. El de Concha Zazueta, amiga de la narradora y de Mariana; Concha cuenta a la narradora lo que ve y ésta a su vez lo cuenta a los lectores, 3. El del asesino material y 4. El de Fernando, novio-amante-esposo y asesino de Mariana. Lo complejo de este juego de voces es lo que

²⁶⁴ Inés Arredondo, *Las palabras silenciosas*. Sevilla, Algaida, 2007, pág. 17.

²⁶⁵ Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. México, UNAM, 1995, pág. 61.

impide conocer qué es exactamente lo que pasó; esa ambigüedad juega un rol en el efecto de desconcierto y desasosiego que transmite la lectura. En este cuento se logra a plenitud el deseo que la autora expresó en su célebre escrito autobiográfico titulado *La verdad o el presentimiento de la verdad*: “quise llevar el hacer, el hacer literatura, a un punto en el que aquello de lo que hablo no fuera historia sino existencia, que tuviera la inexpresable ambigüedad de la existencia”

Inés Arredondo elucidó los deseos
que suelen desembocar en lo
patológico, la muerte, la desesperanza,

BEATRIZ ESPEJO

La situación inicial del cuento nos sumerge por unos minutos en el mundo de un aula de primaria, con calor, con una maestra hablando de la aristocracia ateniense y las guerras entre griegos. Desde las primeras líneas aparecen la protagonista, la narradora y la amiga de ambas, quien proporciona la información a la narradora. Mariana aparece concentrada en un mundo diferente al que la rodea, su pensamiento y actividad están ausentes de la clase, están fuera del aula: “Mariana no atendía a la clase, entretenida en dibujar casitas con techos de dos aguas y árboles con figuras de nubes, y un camino que llevaba a la casa, y patos y pollos, todo igual a lo que hacen los niños de primer año.”²⁶⁶ En la reflexión de la narradora sobre lo tratado en la clase, se introduce lo que será el sustrato sobre el cual se construye la historia del cuento: “Hay una necesidad amorosa de salvar a Atenas, pero la madre Paz siente el extraño goce de saber que la ciudad perfecta perecerá, al parecer sin grandeza, tristemente; al parecer, en la historia, pero no en verdad.” Se enuncia aquí el extraño goce de saber que lo amado perecerá; pero también la certeza de que la muerte será aparente; es decir, en el mundo de la apariencia, no en el de la verdad. La apariencia no coincide con la verdad, nos dice la narradora. Y líneas antes había escrito: “Todo esto era más una sensación que un pensamiento.” Hay una verdad más allá de la apariencia y sensaciones al margen del pensamiento. La verdad no es comprensible, escapa a lo racional; sólo es posible intuirlo, sentirla, no explicarla. Al concluir

²⁶⁶ Inés Arredondo, *Obras completas*, pág. 97. Todas las citas las tomaré de esta edición.

la lectura del cuento, esa es la sensación que persiste. Hay una verdad que los personajes protagónicos –Mariana y Fernando, que se aman con pasión y desafían la autoridad de los adultos para realizar su amor- parecen intuir. Volvamos a nuestra situación inicial en el salón de clases. Mientras la narradora reflexiona sobre el ser y el parecer, sobre verdad y apariencia, Mariana vuelve a señalarle su dibujo y le dice: “¿Ves? Por este caminito va Fernando y yo estoy parada en la puerta, esperándolo”. Tenemos aquí en este primer párrafo delineado parte esencial de lo que sucederá: Mariana viviendo plenamente en su propio mundo, mundo de amor-pasión, ámbito donde ella está instalada, más allá de todo interés por vivir en el mundo de la cotidianidad, de la historia aparente, de la escuela.

En el siguiente párrafo la narradora nos cuenta sobre Mariana lo que a ella le contaba una tercera amiga, en un juego de narradoras que contribuirá a acrecentar la ambigüedad de la historia contada: “Yo nunca la acompañé; era Concha Zazueta quien me lo contaba todo”. La narradora va construyendo un mundo de palabras que busca reconstruir lo vivido por Mariana, siempre acompañada por Fernando:

En los algodones, por las huertas, al lado del Puente Negro, por todas partes parecían brotar lugares maravillosos para correr en pareja, besarse y rodar abrazados sofocados de risa. Ni Concha ni yo habíamos sospechado nunca que a nuestro alrededor creciera algo muy parecido al paraíso terrenal. Concha decía: “...y se le quedó mirando, derecho a los ojos, muy serio, como si estuviera enojado o muy triste y ella se reía sin ruido y echaba la cabeza para atrás y él se iba acercando, acercando y la miraba. Él parecía como desesperado, pero de repente cerró los ojos y la besó; yo creí que no la iba a soltar nunca. (97)

La mirada: enojo, tristeza, desesperación, amor, ternura; parece englobar todo en esa escena donde el voyeurismo se multiplica como en un juego de espejos. Concha dice: “Todo lo vi muy bien porque yo estaba en el asiento de atrás y ellos ni cuenta se daban”. Así, Concha al contar a la narradora la escena vista, hace que ésta “vea” el beso y la narradora nos hace a los lectores asistir también a la escena de amor. Concha, al ver como las adolescentes que la escuchaban se sofocaban, continúa agregando “Más y más episodios, detalles, muchos detalles, se fueron acumulando en nosotras a través de Concha Zazueta”.

No había padre, ni razón capaces de abolir
la leve realidad inexpresable y segura
de aquellas dos manos diferentes y juntas.

INÉS ARREDONDO

Al siguiente año escolar, en primero de Comercio, Mariana llega al Colegio “con los labios rojo bermellón”, transgrediendo las reglas y provocando la ira de la monja-maestra; quien le impone todos los castigos que alcanza a imaginar: “la madre Julia inventó algunos castigos más, que no preocuparon en lo mínimo a Mariana”. Vemos entonces que en el año transcurrido dentro del universo de la historia, Mariana continúa instalada en el ámbito de su relación amorosa con Fernando, y el mundo cotidiano no tiene importancia. Las amigas le preguntan asombradas:

-¿Por qué viniste pintada?

-Era peor que vieran esto. Fíjense.

Y metió el labio inferior entre los dientes para que pudiéramos ver el borde de abajo: estaba partido en pequeñísimas estrías y la piel completamente escoriada, aunque cubierta de pintura.

-¿Qué te pasó?

-Fernando.

-¿Qué te hizo Fernando?

Ella sonrió y se encogió de hombros, mirándonos con lástima. (99)

Esa mirada de lástima es la mirada de quien se siente diferente, vive en otro ámbito, propio, sólo de ella y su novio. Mariana no sólo sufre los castigos de las monjas, su padre le prohíbe ver a Fernando y ante el desafío abierto de ella, él la golpea. Pero nada logra que los enamorados se separen:

Golpes, internados, castigos, viajes, todo se hizo para que Mariana dejara a Fernando y ella aceptó el dolor de los golpes y el placer de viajar, sin comprometerse. Nosotras sabíamos que había un tiempo vacío que los padres podrían llenar como quisieran, pero que después vendría el tiempo de Fernando. Y así fue. Cuando Mariana regresó del internado, se fugaron, luego volvieron, pidieron perdón y los padres los casaron. Fue una boda rumbosa y nosotras asistimos. Nunca vi dos seres tan hermosos: radiantes, libres al fin.

La descripción de la boda es morosa, llena de detalles. En la boda contrasta la descripción de los novios como hermosos, radiantes y libres -quienes hasta en el más ligero contacto de sus manos reflejan armonía y misterio- con la imagen del padre de Mariana, aquí la narración deja atisbar el fantasma del deseo incestuoso, deseo del padre por la hija: “Oscuro está en la boda de su hija, que se casa con un buen muchacho, hijo de familia amiga –y recibe con una sonrisa los buenos augurios- pero tiene en el fondo de los ojos un vacío amargo. No es cólera ni despecho, es un vacío.”

Y en la misma escena de la boda, la narradora nos describe primero radiante y feliz a Mariana, luego desafiante ante su padre y finalmente, hace una triple superposición de imágenes del rostro de la protagonista; donde confluyen el rostro de Mariana adolescente golpeada por su padre, el rostro de Mariana el día de la boda y leemos también una prefiguración de la muerte de la joven:

Sobre su cara luminosa veo de pronto el labio roto, la piel pálida, y me doy cuenta de que aquel día, a la entrada de clases, su rostro estaba cerrado. Serena y segura, caminando sin titubeos, desafiante, sostiene la herida, la palidez, el silencio; se cierra y continúa andando, sin permitirse dudar, ni confiar en nadie, ni llorar. La boca se hincha cada vez más y en sus ojos está el dolor amordazado, el que no vi entonces ni nunca, el dolor que sé cómo es pero que jamás conocí; un lento fluir oscuro y silencioso que va llenando, inundando los ojos hasta que estallan en el deslumbramiento último del espanto. (100)

En las siguientes líneas, asistimos al velorio de Mariana. Esta fúnebre escena sucede justo a la mitad del cuento y divide el texto en dos grandes apartados. En la segunda parte del relato, la narradora se convierte en una especie de detective que investiga la muerte de su amiga. Va a la cárcel a ver al asesino. Y en ese juego de ambigüedades frecuente en este cuento, nos dice: “Ése es inocente. No; quiero decir, es culpable, ha asesinado. Pero no sabe.” Cuando la narradora entrevista al asesino, encontramos varias de las obsesiones de la cuentística arredondeana: la idea del doble, la búsqueda del absoluto; pero, sobre todo, aparece aquí una confesión que se asoma a los abismos de pulsiones, deseos, fantasías, sueños y representaciones inconscientes, donde Eros y Tanatos se entrelazan. Por lo develadoras que resultan las palabras del asesino de Mariana, *cito in extenso*:

Sí, él la mató, con esas manos que muestra aterrado, escandalizado de ellas.

No sabe por qué, no sabe por qué, y se echa a llorar. Él no la conocía; un amigo, viajero también, le habló de ella. Todo fue exactamente como le dijo su amigo, menos al final, cuando el placer se prolongó mucho, muchísimo, y él se dio cuenta de que el placer estaba en ahogarla. ¿Por qué ella no se defendió? Si hubiera gritado, o lo hubiera arañado, eso no habría sucedido, pero ella no parecía sufrir. Lo peor era que lo estaba mirando. Pero él no se dio cuenta de que la mataba. Él no quería, no tenía porque matarla. Él sabe que la mató pero no lo cree. No puede creerlo. (102)

Después de entrevistar al asesino, la narradora continúa con su actividad detectivesca, que en este caso no busca –como en el género policíaco clásico- descubrir quién es el asesino; ella sabe quién asesinó a Mariana con sus manos y sabe quién lo indujo al asesinato, pero busca descubrir –o acercarse a ella- la verdad. De nuevo el tema planteado al inicio del cuento: aparentemente el asesino está plenamente identificado y en la cárcel, pero ella busca la verdad, el secreto que encierra la vida y muerte de Mariana. Por ello, en otro descenso al infierno – ahora no en la cárcel, sino en el manicomio- visita a Fernando y escribe sus palabras porque “de cualquier manera, el relato de Fernando le da un sentido a los datos inconexos y desquiciados que suponemos constituyen la verdad de su historia”. (102)

Del poder del amor proviene a menudo la muerte...
El amor existe cuando el deseo es tan grande
que supera los límites del amor natural...

DANTE

La narradora nos dice que en la confesión de él encontró el secreto que hace absoluta la historia de Mariana. En las palabras dichas por Fernando desde su reclusión, la autora logra atisbar el mundo de las emociones profundas, de las pasiones soterradas, de los enigmas de la locura. Son palabras que sólo una excavación en los pliegues más profundos del corazón humano permiten escribir: “...mientras mi alma seguía asesinándola para llegar a producir su mirada insondable, para tocarla en el último momento, cuando ella no pudiera ya más mirarme a mí y no tuviera otro remedio que mirarme como a su muerte. Quería ser su muerte” (103).

La confesión de Fernando nos hace ver una relación entre este cuento y “Olga”. En ambos cuentos la mirada es clave para adentrarnos en la comprensión de las historias profundas que se revelan palabra a palabra. Es como si al contarnos la historia de Mariana, la autora diera un

paso más en el tratamiento de la mirada como expresión del alma. Fabienne Bradu ve en “Mariana” la consumación de la misma posibilidad sugerida en “Olga”: el crimen para llegar a poseer el alma en la última mirada.²⁶⁷

El relato que Fernando hace desde la locura resulta estremecedor. Nos introduce en el mundo de la búsqueda de la continuidad, de la fusión total con el ser amado, de la nostalgia de infinito. Fernando buscaba la posesión total de Mariana, no sólo de su cuerpo, quería poseer su alma, que él veía translucir en su mirada:

“El día del casamiento ella estaba bellísima. Sus ojos tenían una pureza animal, anterior a todo pecado. (...) Mariana estaba consagrada...para mí. Pero me engañé: sus ojos seguían abiertos mirando el altar. Solamente yo vi esa mirada fija absorber un misterio que nadie podría poner en palabras. Todavía cuando se volvió hacia mí los tenía llenos de vacío.

Miedo o respeto debía sentir, pero no, un extraño furor, una necesidad inacabable de posesión me engegucieron, y ahí comenzó lo que ellos llaman mi locura”. (102)

Como Fernando pensaba que al fin Mariana estaba consagrada sólo para él, después de tantos años de espera y lucha; esperaba encontrar en el altar de bodas la certeza de que la joven amada era completamente suya; encuentra en cambio, una mirada que no le pertenece. La propia Inés Arredondo comentó sobre la irrupción de lo sagrado en la mirada de Mariana: “En este tipo de ‘amor-pasión’ hay un principio religioso: basta un poco de acercamiento a otro absoluto, que no es estrictamente el amoroso, en los momentos en que la vida espiritual de Mariana se separa del Absoluto que ella representa para Fernando: éste es el meollo de la historia.”²⁶⁸

²⁶⁷ Ver Fabienne Bradu, “La escritura subterránea de Inés Arredondo”, en *Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX*. México, Fondo de cultura económica, 1987.

²⁶⁸ Ver Caridad L. Silva-Velázquez y Nora Erro-Orthman, *Puerta abierta. La nueva escritora latinoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1986, pág. 342.

Enseguida Fernando dice que ese deseo de posesión total se amortiguó durante los años de matrimonio. La ternura, el amor, la carne, existieron también y fueron suficientes para “apaciguar la pasión espiritual que brilló por primera vez aquel día”. Años después del día de la boda, en un ambiente donde la naturaleza, el viento, las marismas se presentan ante Fernando como de “una belleza desnuda e inhóspita”, reaparece el deseo de poseer absolutamente a Mariana, de que los ojos de ella sean sólo espejo de él, negándole toda posibilidad de tener un alma propia.

Fue otro momento de gran belleza el que nos marcó definitivamente. (...) Fue ella la que me mostró los ojos en un acto inocente, impúdico. Otra vez sin mirada, sin fondo, incapaces de ser espejos, totalmente vacíos de mí.

El furor que sentí el día de la boda, los celos terribles de que algo, alguien pudiera hacer surgir aquella mirada helada en los ojos de Mariana, mi Mariana carnal, tonta; celos de un alma que existía, natural, y que no era para mí; celos de aquel absorber lento en el altar, en la belleza, el alimento de algo que le era necesario y que debía tener exigencias, agazapado siempre dentro de ella y que no quería tener nada conmigo. Furor y celos inmensos que me hicieron golpearla, meterla al agua, estrangularla, ahogarla, buscando siempre para mí la mirada que no era mía. (103)

...hubo un instante en que sus ojos vacíos, fijos en los míos, me llenaron de aquello desconocido, más allá de ella y de mí, un abismo en el que yo no sabía mirar, en el que me perdí como en una noche terrible. (104)

Rocío Romero Aguirre, en su acercamiento a “Mariana”, escribe sobre las últimas líneas citadas: “‘Aquello desconocido’ que aparece en este fragmento es lo que denominamos erotismo que, en Bataille tiene un fuerte lazo con lo sagrado [...] El erotismo es siempre un acercamiento a la muerte, es *mirar* de frente a la muerte y tocar, precisamente por ello, el límite del sentido, de ahí la dificultad para describirlo. La mirada de Mariana se inscribe en un registro en que la muerte y la pasión, el erotismo, deslumbran al sujeto”²⁶⁹. En las palabras de Fernando, Inés Arredondo se sumerge –y nos sumerge al leerlas- en los intrincados abismos de la condición humana. Belleza y horror, crueldad y exquisitez. En esa ruptura de límites

²⁶⁹ Rocío Romero Aguirre, “Hacia una poética del silencio: Acercamiento al pensamiento artístico de Inés Arredondo desde cuatro cuentos”. Tesis de Maestría. México, UAM, 2007.

transcurren sus mejores cuentos, bullendo el mundo fantasmagórico de las pulsiones inconscientes en un tejido textual donde cada palabra ha sido elegida para lograr un efecto estremecedor. El delirio del personaje le ofrece a nuestra autora el resquicio para la exploración de las cavernas interiores del ser humano. La subjetividad alucinada de Fernando nos muestra que su aspiración a una fusión absoluta con su amada, su deseo de traspasar los límites de lo posible, lo condujeron a negarle a ella no sólo su dignidad humana, sino incluso la vida. Fernando desea poseer totalmente a Mariana; pero, como el célebre personaje de Proust, siente que la posesión absoluta es imposible: “Swan la puede tocar y poseer, puede convertirla en su esclava: una parte de ella se le escapará. Odette será siempre *otra*”.²⁷⁰ También el personaje de *Roberte, esta noche*, de Pierre Klossowski, Octave, el marido de Roberte, sufre porque no puede poseer a su mujer por completo. En la entrevista que Erna Pfeiffer hizo a Inés Arredondo, al final el diálogo se centró en el cuento que aquí nos ocupa. La entrevistadora dijo sobre Mariana: “Me parece como una de esas mujeres misteriosas que el hombre nunca llega a entender, porque la mujer siempre tiene algo de misterioso que el hombre no puede explorar, y entonces le da coraje que no pueda penetrarla, ¿no? También tiene una connotación sexual.” A estas palabras, Inés Arredondo respondió: “Sí, porque es un amor pasión. Entonces, cuando no la posee totalmente, se desquicia.”²⁷¹

La narradora cede por completo la voz a Fernando, quien se encuentra recluso para siempre en el manicomio. En el dolor de Fernando encontramos, de nuevo, ecos de lo expresado por el filósofo francés que exploró los abismos a los que conduce el erotismo en tanto conduce a la búsqueda de la continuidad: “Las posibilidades de sufrir son tanto mayores cuanto que sólo el sufrimiento revela la entera significación del ser amado. La posesión del ser amado no significa la muerte, antes al contrario; pero la muerte se encuentra en la búsqueda de esa posesión. Si el amante no puede poseer al ser amado, a veces piensa matarlo.” Y líneas adelante agrega:

²⁷⁰ Octavio Paz, *op. cit.*, pág. 59

²⁷¹ Entrevista citada, pág. 23.

Lo que está en juego en esa furia es el sentimiento de una posible continuidad vislumbrada en el ser amado. Le parece al amante que sólo el ser amado –cosa que proviene de correspondencias difíciles de definir, donde a la posibilidad de unión sensual hay que añadir la de la unión de los corazones- puede, en este mundo, realizar lo que nuestros límites prohíben: la plena confusión de dos seres, la continuidad de dos seres discontinuos. La pasión nos adentra así en el sufrimiento, puesto que es, en el fondo, la búsqueda de un imposible [...] La pasión nos repite sin cesar: si poseyeras al ser amado [...] esa promesa es ilusoria, al menos en parte. Pero en la pasión, la imagen de esa fusión toma cuerpo con una intensidad loca.²⁷²

La confesión de Fernando cierra el cuento, ocupando su relato más de la cuarta parte de la totalidad del texto; Inés Arredondo teje magistralmente el discurso de la locura. Subjetividad, ambigüedad, velar y develar; juego de espejos que no busca la precisión sino la sugerencia. Es el lector desconcertado quien tiene que armar el rompecabezas que el juego complejo de voces narrativas nos presenta. Conocemos lo que dice la narradora, lo que ve y piensa Concha Zazueta, lo que siente el asesino y lo que piensa y siente Fernando; pero no sabemos lo que pensó, sintió y vivió Mariana.

Es “Mariana” una historia de amor-pasión, de búsqueda del absoluto, de angustiante tensión entre lo finito y lo infinito, de ruptura límites, de celos, de asesinato y locura.

²⁷² Georges Bataille, *El erotismo*, pág. 25

“En Londres”

La pasión del amor más alto no
encontrará jamás su satisfacción
en este mundo...

HOLDERLIN

Todas las pasiones acaban
como una tragedia, todo
lo limitado acaba con la muerte.

NOVALIS

El amor feliz no tiene historia
en la literatura occidental

DENIS DE ROUGEMONT

“En Londres” es un intenso cuento en donde el amor conduce a la muerte y a la locura. En este texto, Inés Arredondo profundiza en su tema obsesivo: el amor-pasión, punto de reunión de Eros y Tanatos, espacio textual en donde se reúnen en un equilibrio momentáneo los opuestos: vida y muerte. Como ha señalado Laura Cázares, llama la atención la poca atención que ha despertado en la crítica, comparando el enorme interés y artículos que han originado otros como “La sunamita”, “Mariana” y “Río subterráneo”.

“En Londres” relata la historia de una joven y sus hermanos después de que abandonan México y se instalan en la capital británica; el texto proporciona datos que permiten un nítido anclaje histórico y temporal: son los años del inicio de la revolución mexicana. El cuento es narrado por la joven protagonista, al inicio expresa la nostalgia que la invade en su nueva vida, en una ciudad donde “todo era color plomo y sepia”, en contraste con “el verdor imperecedero” de Chapultepec. Ella expresa una sutil ansia de eternidad, de infinito, de ver más allá de la realidad que la rodea

Como en otros cuentos de Arredondo, la protagonista es la narradora de su propia vida. Vemos en este texto cómo al ir narrando se autoconstruye el personaje, y nos cuenta el proceso que va desde la subordinación total y la idea de fracaso hasta el desafío de todos los

poderes sociales. El cuento está construido con ocho fragmentos. En los primeros cuatro, la narradora nos da cuenta de su nostalgia y de la vida monótona que vive en Londres, lejos de las personas, el clima y los colores que le son familiares, y sobre todo, sin su piano:

-¿Quieres que llevemos tu piano? –me habían preguntado allá, al venirnos.

Yo me avergoncé de que fuera tan voluminoso, de media cola, y de que fuera mío.

-Compraré un canario –respondí.

Y lo compré, Pero él hacía lo que podía y no lo que yo quería hacer: tocar, a solas, un poco de Bach, de Mozart. (137)

La vida de la joven transcurre entre los menesteres de la casa y su nostalgia; es evidente que sus hermanos y hermanas la consideran un ser débil, no apta para enfrentar la vida y trabajar. En los primeros cuatro apartados el ritmo es lento y da cuenta de la monotonía (literalmente, sin piano) de la vida de la protagonista; su único contacto es una anciana vecina inglesa: Mrs. Mirrors, quién la ayuda a regatear en el mercado y cumple –como acertadamente señala Cázares- la función de espejo de la joven: “Esta viuda, que como su apellido lo indica funciona como espejo, le permite verse en su fragilidad”²⁷³ Si la anciana londinense permite a la joven verse en su timidez, el joven que irrumpirá en su vida será un espejo que le dará “toda la luz que faltaba a Londres, toda la que faltaba a mi vida”.

²⁷³ Laura Cázares, “La imperecedera mirada de amor. ‘En Londres’, de Inés Arredondo”, en *Lo monstruoso es habitar en otro*, pág. 138.

En el amor pasión que yo trato de captar,
a veces vivido por uno solo de los dos personajes,
hay siempre esa búsqueda de absoluto. Eso siempre
termina en locura, exterminio o muerte, aunque la locura
consista únicamente en seguir viviendo para sí mismo esa pasión.

INÉS ARREDONDO

Al inicio del quinto apartado, aparece, en el rellano de la escalera de la casa de la protagonista, el personaje masculino que despertará la más profunda pasión amorosa en ella: un joven herido, con un puñal clavado en la espalda: “En el rellano estaba tirado un hombre. Me acerqué, lo volteé de costado, vi sus ojos sorprendidos, luego frunció el entrecejo, pero la sorpresa no desapareció. Era muy hermoso” (138). Contra los consejos de Mrs. Mirrors, la joven sube, fingiendo ser pariente del herido, a la ambulancia que lo traslada. Ella ingresa al hospital y a la habitación del joven, sin dar importancia a dos mujeres vestidas de gris que la escoltaban. Hasta aquí no sabemos nada del herido, sólo que a los ojos de la narradora es bello y depositario de toda la ternura acumulada en ella:

Era alto, rubio, con los cabellos ensortijados hechos una maraña por el sudor. Delicadamente, con mucha lentitud, fui deshaciendo con mis dedos aquella maleza hasta que los cabellos estuvieron en su lugar, poco más o menos. Creo que empleé mucho tiempo en esa tarea dulce, concienzuda y cálida que me ponía en contacto con aquel ser. La frente era amplia y de entre las cejas emergía una nariz recta, perfecta [...] Acaricié sus mejillas pálidas y tersas, su bozo rubio, que más que cubrirla iluminaba su faz con un halo singular que me hizo pensar en los mancebos que competían por unas hojas de laurel en las olimpiadas. (139)

Nos dice también la narradora que no sabe nada de la vida del joven; pero que ésta debe estar llena de peligros, lo cual parece atraerle, posiblemente por el contraste con el hastío de su vida, y anota un dato que será clave para el desenlace del cuento: la vida de él parece depender de la aguja que tiene insertada en una vena, “sentía yo cómo algo se introducía en su cuerpo, algo que, pensé, lo podría volver a la vida.” Ella se siente intensamente atraída por el misterio y fuerza que percibe en él: “Lo miré hora tras hora, sin pensamientos, absorta en la fuerza extraña que emanaba de él, aun en aquella situación de árbol derrumbado.”

Enseguida, al inicio de sexto apartado, después de horas de estar mirándolo, sucede el encuentro de miradas que despierta el amor-pasión y dará sentido a la vida de la joven:

Me miró directamente, enceguecedoramente. Miró hasta el fondo de mi ser, estoy segura; supo como nadie ha sabido ni sabrá, todo, mi timidez o como se llame, mi nostalgia, mi no ser, y me tomó así, tal cual he sido y soy. Me absorbió, me hizo suya y me dio toda la luz que faltaba a Londres, toda la que faltaba a mi vida. (139)

A partir de esa mirada de reconocimiento, el amor pasión, tal y como lo concibe Arredondo, se instala. El amor pasión, como *amor fou*, como la búsqueda del absoluto a través del encuentro amoroso, a partir de la instauración de la comunión entre dos seres, como búsqueda de la continuidad perdida: “Sus ojos castaños se clavaron en los míos, de los que tuve por primera vez plena conciencia de que son azules. Entornó los suyos y suspiró profundamente, como aquel que ha encontrado lo que no se atrevió a soñar [...] Puse las dos manos sobre su rostro. Sonrió con una sonrisa feliz” Y de nuevo, la exaltación de la mirada, la mirada como el puente que permite el encuentro entre los enamorados:

Sus ojos expresaron una gran paz: nos habíamos encontrado, nos habíamos comprendido. Cada uno le dijo al otro, sin una palabra, sus sentimientos más recónditos, esos que no son recuerdos ni historias, quizá anhelos, sensaciones, maneras de aprehender, y eso formaba un río que nos impedía dejarnos de mirar, fuera del peligro, del dolor, del tiempo.

Y enseguida, la narradora, al contar ese momento crucial de su vida, expresa cómo el encuentro pleno de dos seres que se aman, el encuentro total, la fusión amorosa, sólo es posible en la muerte: “Nuestras miradas no se contradecían, se iban haciendo más ricas, más inflamadas, hasta que la suprema intensidad vino de nuevo, esta vez con el bagaje de todo lo recorrido, con la aceptación total, igual a una ola gigantesca que no encontrara playa suficiente para expandirse. Entreabrió los labios para decir algo, pero en ese momento su mano con el lapislázuli cedió de pronto a la presión. Su cuerpo se estremeció, y sonriente como un niño sostuvo un instante más su radiante mirada.” Y ella, que ya ha conocido el amor, y logrado la plenitud al mirar y ser mirada, se siente libre, pletórica, ajena al mundo exterior que la ha desvalorizado siempre: su familia, los poderes médicos y los poderes jurídicos: “me levanté y

con la mayor dulzura cerré sus párpados con mis labios. Oí a la enfermera que llamaba desesperadamente, pero me mantuve quieta, radiante, deslumbrada.”

En el juego del amor y de la muerte,
ambas fuerzas actúan permanentemente,
de modo alternado o simultáneo, y sus efectos
se mezclan, se confunden. Así puede hablarse de
un amor que conduce a la muerte y de una muerte
que exalta la potencia del amor.

ALDO PELLEGRINI

El último apartado, muy breve, nos aclara la identidad del joven muerto: Armando Gaxiola, mexicano, revolucionario. La narradora nos dice que le gusta saber esos datos, “aunque mucho más supe de él durante aquellas horas que, suceda lo que suceda, aunque pase toda mi vida aquí, entre los locos, o me condenen, han abolido para siempre las estaciones y su sentido” Para ella ya no importa el mundo exterior, ni sus hermanos que se desesperan con ella y con la suerte que le espera, en el manicomio o en la cárcel; ella se siente para siempre plena y lo expresa en las últimas líneas del cuento: “soy muy hermosa, estoy colmada, sumergida en este éxtasis del que nada me hará salir. Sigo y seguiré viva dentro de él, no importa cuánto tiempo, porque la única mirada de amor imperecedera sólo puede ser la última”. Ella ha sentido el vértigo del abismo que provoca la continuidad, que sólo puede vivirse a plenitud en el instante de la muerte; por ello el erotismo –dice Bataille- es simétrico a la muerte y en su juego de disolución acaece “una fascinación fundamental por ella”

Sólo en la muerte el amor es total, pleno, imperecedero. Arredondo plasmó en este cuento un modo de realización del amor absoluto, la autora expresó a propósito de este texto:

[...] si los dos muchachitos se hubieran casado y tenido hijitos y se hubieran aburrido juntos, y todo eso que es la vida, el amor absoluto no se hubiera producido. En el amor pasión [...] que yo trato de captar, a veces vivido por uno solo de los personajes, hay siempre esa búsqueda de absoluto. Eso siempre termina

en locura, exterminio o *muerte*, aunque la locura consista únicamente en seguir viviendo, para sí mismo, esa pasión.²⁷⁴

“En Londres”, Arredondo entrelaza dos de sus obsesiones: el amor absoluto y la importancia de la mirada. La mirada que toca lo absoluto, que permite la entrega total, es la de la muerte. Es la mirada última, cuando uno de los dos muere, cuando ese instante ya no se puede borrar. No importa si el precio que hay que pagar por esa mirada de amor es la locura o la cárcel.

En la narrativa de nuestra autora, la mirada que comunica a dos seres -y muchas veces los transforma- es uno de los temas más presentes. Arredondo expresó: “La mirada es lo más profundo que hay”. La importancia de la mirada recorre todo un arco en sus cuentos: desde la mirada del instante, con gran poder, para la cual no tienen importancia ni las causas anteriores de la tristeza, que se borra con el cruce breve entre dos almas –como en “2 de la tarde” y “Año nuevo”- hasta la mirada del amor absoluto, que tiene que ser la última -como en “Mariana” y “En Londres”. En “2 de la tarde”, el poder casi mágico de la mirada del otro se inscribe en medio de una situación cotidiana, durante la espera de un autobús urbano. En “Año nuevo”, un minicuento de sólo dos breves párrafos –ocho líneas-, la mirada de consuelo de un desconocido, en el metro, es un bálsamo para el dolor de una mujer: “Estaba sola. Al pasar, en una estación del metro de París vi que daban las doce de la noche. Era muy desgraciada; por otras cosas. Las lágrimas comenzaron a correr, silenciosas”. Y, en medio de esa soledad, surge el poder de la mirada, sin importar el lugar ni el tiempo ni la raza:

Me miraba. Era un negro. Íbamos los dos colgados, frente a frente. Me miraba con ternura, queriéndome consolar. Extraños, sin palabras. La mirada es lo más profundo que hay. Sostuvo sus ojos fijos en los míos hasta que las lágrimas se secaron. En la siguiente estación, bajó. (135)

No importa lo efímero de la situación: la mirada reconforta y consuela de la soledad y la tristeza. En “2 de la tarde” y “Año nuevo”, “la mirada expresa el erotismo transformado en

²⁷⁴ Ambra Polidori, “Inés Arredondo: „La sensualidad abre el misterio y el deslumbramiento””, en *Sábado*, suplemento cultural de *unomásuno*, México, D.F., núm. 38, 5 de agosto de 1978, pág. 11.

contacto espiritual benéfico, sanador”²⁷⁵ En estos dos textos, el erotismo se presenta entrelazado con ternura, piedad, simpatía moral. En otros cuentos de nuestra autora se da otro grado de realización a la mirada: “En la sombra” agrega al motivo de la mirada la tragedia de su pérdida y el descubrimiento de la abyección; aquí la mirada es el conducto de un erotismo obscuro y degradante. Fabienne Bradu encuentra en este cuento ecos de *La mujer rota* de Simone de Beauvoir; en el cuento de Arredondo, la protagonista desea ardientemente el reconocimiento que sólo la mirada del otro le puede otorgar: “No, no quería morir, lo que deseaba con todas mis fuerzas era ser, vivir en una mirada ajena, reconocirme.” (31) En el universo narrativo arredondiano “la mirada ajena que da existencia es también la que otorga belleza”²⁷⁶

En “Olga”, en “Mariana” y “En Londres”, la búsqueda de lo absoluto encuentra su expresión en la mirada en donde los amantes se encuentran, mirada fugaz e intensa que permite el amor total, *l’amour fou*. Mirada que en “Mariana” y “En Londres” sólo puede ser la última, la del momento en que uno de los amantes muere: ella, en “Mariana” y en “En Londres”, él. Amor absoluto y muerte unidos, el encuentro de Eros y Tanatos.

“Los espejos” y “Wanda”

En el último libro de Inés Arredondo, los dos primeros cuentos dan otro giro a la expresión del encuentro de Eros con Tanatos; en estos textos esa unión no conduce al asesinato del depositario del amor pasión (como en “Mariana” y muy posiblemente, “En Londres”) sino al suicidio. En “Los espejos”, el personaje masculino, Rodrigo, ama con pasión a Isis, cuando esta muere, seduce a la hermana menor de la amada muerta: Mina, casi niña y con un retraso

²⁷⁵ Aralia López González, art cit., pág. 176

²⁷⁶ La mirada es uno de los tópicos más abordados por la crítica. Ver el ensayo citado de Fabienne Bradu, en donde dedica un apartado a analizar el tema de la mirada en Arredondo. Otro acercamiento a este tópico es el de Rogelio Arenas Monreal. “La pareja y la mirada transgredida en ‘Mariana’ de Inés Arredondo”, en la edición citada de *Obras Completas* de nuestra autora.

mental que la convierte en un ser vulnerable. En este cuento, la autora explora el tema del exceso, de la desmesura. Recordemos que ella leyó a Bataille y el autor francés nos dice que el erotismo es excesivo, anhela superar los límites. No es un impulso destinado a producir sino a gastar. Su razón de ser es puro desacato, pura sinrazón. También nos dice que el erotismo, llevado al límite, deviene fatal. Pero que a pesar de su carácter ruinoso, criminal, el erotismo también lleva a la plenitud del ser. En “Los espejos”, cuando la madre se entera de que su hijo ha seducido a la hermana menor y retrasada de su esposa muerta, piensa:

Sí, dicho simplemente el hecho era brutal, canallesco, vituperable en todos los sentidos, pero en el fondo, muy en el fondo, era un acto de amor que reproducía intactos, otros actos de amor, seguramente muy deseados, soñados... “Una vez más”, “sólo una vez más” habrá deseado muchas veces, y un milagro, este deseo ferviente se había cumplido. El pecado venía después, cuando el milagro había dejado de serlo y se había abusado de él forzándolo a que se repitiera. El exceso, siempre el exceso. Y ahora... ¿qué hacer? Las Erinias ya atormentaban a mi hijo y él estaba dispuesto a entregarse a ellas.

Al tomar conciencia de la degradación a la que ha sucumbido y para preservar su amor ideal (Isis), Rodrigo se suicida. Otra vez Eros y Tanatos unidos.

En “Wanda”, el intenso erotismo de un adolescente se expresa en un ardiente deseo por una mujer ideal, fantasía vivida interiormente por el joven poeta; el contraste con su amor ideal, el ser inducido a tener sexo con una prostituta, personaje opuesto y siniestro de su ideal Wanda, conduce al joven al suicidio (en este cuento, al inicio, el deseo incestuoso asoma brevemente su rostro, en la modalidad del deseo del adolescente por su pequeña hermana).

3. Vida y Muerte en la narrativa de Luisa Valenzuela

Hay algo más a la vida que la vida misma: hay la muerte que le da a la vida su peculiar textura (un brillo insospechado).

LUISA VALENZUELA

En la narrativa de Luisa Valenzuela el nexo entre Eros y Tanatos lo encontramos en varios textos de su narrativa, en diversas modalidades y matices. En algunos de sus relatos que tienen un nítido anclaje en los años de plomo de la dictadura –como “Cambio de armas” y “De noche soy tu caballo”- en donde el cruce entre sexualidad y poder conduce al cruce entre vida y muerte, son las fuerzas de la vida las que triunfan, aun en las más adversas de las circunstancias. Jorgelina Corbatta lo ha expresado así: “Si nos movemos, como afirma Freud, bajo el impulso constante de dos fuerzas por igual poderosas y antagónicas –Eros y Tanatos-, a de ser Eros la que triunfe una vez más en la escritura femenina durante el período conocido como el de la “Guerra Sucia”.²⁷⁷ Como en el capítulo anterior analicé textos de esos tiempos aciagos, veremos aquí cómo la eterna lucha entre las fuerzas de la vida y las oscuras fuerzas de la muerte se presenta en otros relatos de nuestra autora: dos de sus novelas: *El gato eficaz* y *Novela negra con argentinos*; y en dos de sus cuentos: “Alirka, la de los caballos” y “La palabra asesino”.

Los gatos de la muerte. *El gato eficaz*

Como hemos visto, *El gato eficaz* es una novela experimental en la que la autora permite aflorar a las pulsiones del eros femenino con una enorme creatividad lingüística. La propia autora ha señalado el año de 1969, cuando empezó la escritura de esta novela como un gran corte: “el del reconocimiento de la literatura volcánica y de mis propias erupciones internas.

²⁷⁷ Jorgelina Corbatta, *Narrativas de la guerra sucia en Argentina*. Buenos Aires, Corregidor, 1999, pág. 101.

Creo que fue el shock de Nueva York a fines de la década del 60 lo que gatilló un texto visceral, y espero que profundamente erótico, *El gato eficaz*”.

En la entrevista que Graciela Gliemmo hiciera a Luisa Valenzuela, la crítica dice a propósito de la presencia de las pulsiones oscuras que afloran en la novela que estamos abordando: “Se trataría de ver no sólo la presencia de Eros sino también el Thánatos, ese otro componente que está en la vida misma. Pienso en *El gato eficaz*, en los gatos de la muerte.” Nuestra autora responde así: “Claro, que son mejores que los perros de la vida, de alguna manera. Son cosas que me fueron saliendo. Cuando yo escribí sobre los gatos de la muerte, *El gato eficaz*, yo no había leído a Bataille, pero esto está en el inconsciente de uno. Finalmente lo que yo hago es entrar en esa parte de la memoria, que es humana, que nos pertenece un poco a todos. Son como antenas que uno va captando. Y entrar, y permitirse entrar y ver lo más oscuro.”²⁷⁸

Me pregunto que me obliga –yo tan bella-
a ser cómplice de un gato de la muerte.

LUISA VALENZUELA

Es esta una novela en donde la autora se sumerge y bucea en los ámbitos del inconsciente colectivo, y allí atisba –y escribe de ese atisbar- en las pulsiones más oscuras. En *El gato eficaz*, la autora tiene la capacidad para permitir que afloren en su escritura el deseo de disolución del yo, la nostalgia por la continuidad perdida, diría Bataille. En la novela se libra una lucha mortal entre los gatos de la muerte y los perros de la vida; entre las fuerzas vitales y las fuerzas de muerte.

En la entrevista que Margarita Krakusin hizo a nuestra autora en San Carlos de Bariloche, la entrevistadora dice: “Entre los temas recurrentes en tu literatura es (sic) de la muerte y el erotismo. ¿Es esta una forma de revivir el conflicto entre el individuo y el género, o es forma de ahondar en el antagonismo entre Eros y Tanatos a los que Freud les asigna un

²⁷⁸ Luisa Valenzuela, entrevista con Graciela Gliemmo, en Graciela Gliemmo, *Las huellas de la memoria. Entrevistas a escritoras latinoamericanas*. Buenos Aires, Beas, 1994, págs. 191-192.

origen común?” Luisa Valenzuela respondió: “Yo tengo una relación muy particular con el tema de la muerte [...] No hay vida sin muerte. Yo creo mucho en los opuestos que se tocan, absolutamente necesarios el uno para el otro. No siento que hay cosas que no hay que decir, o que hay que negar. Todo intento de escritura, de alguna manera, es hablar de lo que no se puede hablar. Sexo y muerte son aspectos de la vida.”²⁷⁹

En *El gato eficaz* asistimos a una continua transformación de la narradora, la práctica escritural que esta novela genera supone una visión dinámica del mundo –un mundo que al integrar realidades escindidas por la tradición, inicia un proceso de incesante transformación que se realiza primordialmente en y por el lenguaje. Nelly Martínez ha señalado que en la novela Luisa Valenzuela logra amalgamar opuestos y de esta unión surge la vida, que se impone sobre las fuerzas de la muerte sólo después de aceptar que esas fuerzas forman parte de la vida:

En última instancia , esta revolucionaria visión debe entenderse en términos de un acceder a ritmos creadores inmanentes que el logos reprime pero que se manifiestan, sin embargo en escrituras subversivas como *Gato* [...] la praxis escritural compartida que propone la novela; las danzas febriles y los actos sexuales que convierten a los seres en “una masa sangrante y suspirante” y que llenan las páginas de *Gato* [...] todo ello pone en evidencia la *jouissance* en que se traduce el texto de Valenzuela. *Jouissance* que delata una explosión de vida en un mundo que se considera marcado por la muerte, y que ha comenzado a entender la muerte como recreación. *Jouissance* que plasma una auténtica celebración de Eros. *Gato* propone una verdadera erotización de la experiencia. Entendible en relación a Tanatos, la noción de Eros hace resaltar aquí la idea de la muerte como una transición, como un temprano descenso a los abismos que culmina con un renacimiento y una radical transformación.²⁸⁰

²⁷⁹Luisa Valenzuela, entrevista con Margarita Krakusin, “En San Carlos de Bariloche con Luisa Valenzuela”, en *Alba de América*, no. especial, “Reescritura de la historia en el mundo hispánico”, vol. 17, marzo de 1999, no. 32, Buenos Aires, Instituto Literario y Cultural Hispánico, pág. 413.

²⁸⁰ Nelly Martínez, *op.cit.*, pág. 84

El entrelazar Eros y Tanatos es una constante en *El gato eficaz*; veamos algunas líneas donde se exalta a la muerte como condición necesaria para la exaltación de la vida: “Mujeres al fin, ellas sufren los vejámenes y se quedan adheridas, también sangrantes ahora, también en carne viva hasta que los negros fornidos caen exangües y es entonces cuando empieza el acto de amor. Una penetración total, un contacto perfecto vena a vena, la absoluta entrega y el jadeo continuo: masa sangrante y suspirante que una vez fueron dos [...] y ahora es sólo esa masa sangrante y suspirante, con ricos borbotones, al fin recompuesta en identidad única, entregada al amor que es exterminio.”²⁸¹ Páginas después leemos: “A morir, infeliz, que es lo único que queda por hacer en esta tierra, la única actividad vital realmente noble.” (40) En un deslumbrante capítulo donde lo lúdico se entrelaza con Eros y Tanatos, leemos: “Muevo una pieza, es jaque mate y el muerto soy yo qué bueno: he sido también rey y omnipotente. ¿Perder en el instante en que todo se gana? Poco importa: el gane es anterior, cuentan las milésimas de segundo que preceden a la muerte cuando se ha sido rey, peón, torre, alfil, íntegra maraña” (71)

En las últimas líneas de la novela, descubrimos que para la narradora en la eterna lucha entre vida y muerte, es insoslayable considerar la presencia de la muerte, no como un fin de camino sino como quien permite un renacimiento continuo de las fuerzas vitales. Y esas últimas líneas de la novela son también una invitación de la narradora a la lectora/el lector a participar gozosamente en ese juego vital, en esa práctica subversiva que ya la ha transformado a ella:

...yo que ya no soy yo misma me transformo en colores dentro de mi retina, gasifico mis formas y me sigo nombrando yo, mí, me, no por vieja costumbre que no tengo sino a falta de algo mejor y a la espera de un nuevo solidario como vos que descubra las claves de este juego y alinee las piezas -blancas perrovidas, negras gatomuertes- y retome los ciclos. Jaque mate otra vez, que me mate de lejos.

Me mate, memite, me imite: sólo en una renacencia reside mi esperanza. (125)

²⁸¹ Luisa Valenzuela, *El gato eficaz*. Buenos Aires, La Flor, 2001, pág. 19. Las citas las tomaré de esta edición, anotando el número de página.

Novela negra con argentinos

Cada día me complico más la vida con estudios
profundos: Doctorado en sombras con tesis de
Asesinos.

LUISA VALENZUELA

El epígrafe que precede esta línea pertenece a *El gato eficaz*, a un asombroso apartado en donde la narradora nos dice con toda su ironía que realiza una “investigación de vastas raíces sociológicas en las que no quise contentarme –como lo habría hecho cualquiera- con los múltiples e impensados sistemas de matar sino que llegué hasta el punto de querer saber cómo morían”. Agrega después que para realizar su tesis se apuesta detrás del asesino y “sigo el grácil movimiento de su mano cuando clava la daga. Observo el ademán de apretar el gatillo o analizo al detalle ese golpe de furca que destroza las sienas”. En *Novela negra con argentinos* encontramos cierta continuidad en esa exploración de los mundos neoyorquinos del crimen y sus oscuras motivaciones. La propia autora señala esa continuidad, a pesar de las casi dos décadas entre la escritura de ambas novelas, en la entrevista con Graciela Gliemmo citada a propósito de la pregunta sobre la presencia de Eros entrelazado con Tanatos en *El gato eficaz*, Luisa Valenzuela responde:

Cuando escribí *Novela negra* llegué a un punto en que quedé aterrada. La empecé a escribir muy contenta, después tuve que interrumpir [...] Tuve que releer para entrar otra vez en este fluir de la novela y me daba escalofríos. Era aterrador. Tuve que hacer un salto porque no podía seguir por esa cosa de la disolución del yo, ese viaje interior tan intenso.²⁸²

²⁸² Luisa Valenzuela, entrevista citada, págs. 191, 192. La búsqueda de la continuidad en el sentido que Bataille expresa en *El erotismo*: “Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas. Repito: una disolución de esas formas de vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos”, la encontramos también en *La travesía*: “Le gustaría pertenecer a la opaca raza de quienes por siempre van a violentar el límite./ No quiere que Joe venga a cogerla, ni quiere cogérselo a Joe. / Lo intuyó alguna vez: Joe = yo.” Luisa Valenzuela, *La travesía*. México, Alfaguara, 2001, pág. 186.

Hemos visto en el capítulo anterior *Novela negra con argentinos* en su manejo del humor y su búsqueda de la escritura del eros femenino; aquí nos acercaremos a este texto en la medida en la que el tópico del nexo entre erotismo y muerte recorre sus páginas. La sola mención del género literario novela negra lleva implícita la muerte en su modalidad de asesinato. La novela que aquí nos ocupa –que toma rasgos de ese género y los parodia- no podía ser la excepción. Aunque en realidad en esta narración la búsqueda detectivesca de Roberta (detective mujer que está involucrada emocionalmente con el asesino y no con el caso en abstracto, como el prototipo masculino de detective) no sea la clásica de quién es el asesino, sino una búsqueda de porqué se mata. La novela inicia cuando el asesino (aunque nunca sabremos si asesinó o se imaginó asesinar a la actriz; si el crimen fue real o imaginado pierde importancia en la reflexión sobre el matar y las formas de matar) abandona la escena del crimen: un departamento en Nueva York. “Dentro del departamento queda una mujer muerta, asesinada por él porque sí, en un gesto impensado”²⁸³ (347). Desde el inicio se plantea la interrogante de qué es lo que llevo a este personaje –Agustín Palant, argentino, escritor- a disparar su arma a la mujer a la que había visto actuar y con quién acababa de iniciar una relación erótica, que todo indicaba concluiría en un encuentro en la cama. Lo que parecía el preludeo de un encuentro de dos cuerpos se convirtió en asesinato:

Ya habían llegado eso sí al dormitorio cuando sucedió aquello, y él estaba a punto de sacarse el saco pero en cambio metió la mano en el bolsillo derecho, encontró el revólver que tenía olvidado, lo empuñó y entonces. Todo lo anterior con Edwina había sido un ir reconociéndose, primero con la voz y después con las manos, y largos silencios frente a la chimenea y esa maravillosa percepción en la yema de los dedos, y de golpe ella sin decir palabra se había puesto de pie y se había encaminado al dormitorio. Él se puso también de pie y la siguió. (362)

Y, entonces, sucede lo inesperado: “Fue más que nada la abierta sonrisa de ella al darse vuelta en medio del dormitorio lo que invitó a Agustín a acercarse, muy cerca. Y cuando ya estaba a punto de tomarla entre sus brazos metió la mano en el bolsillo e hizo lo que hizo sin siquiera

²⁸³ Las citas las tomaré de *Trilogía de los bajos fondos*, edición que contiene tres novelas de Luisa Valenzuela. Anotaré sólo el número de página.

poder imaginarlo, quedándose después clavado en el asombro de un estampido sordo” (362). Durante todo el transcurrir de la novela Agustín y Roberta se preguntarán por qué él asesinó a la actriz. Esa búsqueda de una respuesta se entrelazará con la historia de sado masoquismo de Ava Taurel y con una intensa relación amorosa que surge entre Roberta y Bill, un negro neoyorquino. Y toda la novela, escrita cuando ya la dictadura había sido derrotada, alude -en un perpetuo contrapunto entre Nueva York y Buenos Aires- a los ominosos crímenes del autoritarismo militar que asoló al país de 1976 a 1983.

Ava Taurel –personaje de ficción construido con material biográfico de una célebre *dominatrix*-²⁸⁴ explica a la insaciablemente curiosa Roberta que ella busca complacer a sus clientes masculinos en su búsqueda del placer; placer que ella dice depende del dolor: “Yo busco el alma humana detrás del dolor, quiero saber hasta dónde aguanta el cuerpo y entonces ir un poquito más, empujar los límites. Me interesan los límites. Me dicen hasta acá y hasta acá llego, con una vuelta más de torniquete para ver que pasa” (366). Ava Taurel permite a Luisa Valenzuela describir el mundo del erotismo perverso neoyorquino, en donde “exitosos empresarios y altos ejecutivos” muestran su banalidad en la búsqueda de un placer físico que resulta trivial en extremo. En cambio, la narradora nos dice que su búsqueda es la de la continuidad con el otro: “Límites y abismos, cualquier cosa. Un tiempo atrás Roberta había estado hablando de eso con Agustín pero eran otros límites, no los del dolor físico sino la aterradora, infranqueable posibilidad del conocimiento mutuo” (366).

²⁸⁴ Ava Taurel nació en 1944 en Noruega, hija de un príncipe refugiado ruso y una escultora noruega, quien viajó a Francia cuando Eva tenía 15 años. En los siguientes años Eva obtuvo un papel menor en la película *Saint Tropez Blues*, protagonizada por Alain Delon, ella ganó el segundo lugar del concurso de belleza en el Festival Internacional de Cine de Cannes. Entonces se unió al elenco del Folies Bergere y cambió su nombre artístico por Eva Norvind. Posteriormente viajó a México para estudiar español y fue contratada como actriz. Realizó 7 películas en nuestro país y fue vetada por hablar de control natal. En 1968 se hace fotógrafa cubriendo noticias de moda de celebridades, viajando a París y Nueva York. En 1980 retornó a los Estados Unidos para estudiar cine en la Universidad de Nueva York, se graduó en 1982 en Bellas Artes. En 1985 se interesó en el erotismo y dos años más tarde fundó Empresas Taurel, empresa consejera, productora y proveedora de material relacionado con el sexo. En 1966 obtuvo su maestría en sexualidad humana en la Universidad de Nueva York. Murió el 2006 ahogada en las playas de Huatulco.

En su indagar sobre los motivos que llevaron a Agustín a asesinar –indagación que lleva a Roberta a recorrer los lugares por los que él deambuló las horas previas al crimen- ella conoce a Bill, con quien vivirá una intensa relación amorosa y erótica, relación que le posibilitará a la narradora concluir la novela que escribe en el transcurso de *Novela negra con argentinos*; el erotismo abrirá las puertas a la escritura. Y en su relación con Bill, Roberta – con humor e ironía- se/nos confiesa su deseo de asesinarlo, deseo en donde Eros y Tanatos se dan la mano:

Si la obra [de teatro] algún día pudiera ser escrita y puesta en escena, Bill estaría perfecto en su papel del hombre que entrega la entrada. Aunque Roberta lo preferiría de víctima. Sí, Bill en el papel de Vic y la asesina sería ella, en la obra, para saber qué se siente. Y nada de tiros a la cabeza; a este bello ejemplar lo estrangularía de propia mano. (395)

La novela concluye con la escritura del “cuento porno” que hemos visto en el capítulo del erotismo lúdico. Es –nos dice la narradora- el encuentro del amor y del erotismo lo que posibilita de nuevo que su escritura fluya, como fluye el deseo y los actos acompañan a su puesta en escena. Jorgelina Corbatta escribe, a propósito del final de *Novela negra con argentinos*:

El ciclo que se iniciara con *El gato eficaz* en idilio con la ciudad se cierra con la visión de su sociedad consumista, hastiada y estragada que inventa la tortura para estimular una sexualidad exangüe que, en su caso, sólo florece con su amante negro, otra minoría. Con él Roberta ha de escribir, finalmente, “con el cuerpo” una novela que no se puede leer porque desaparece tras el acto. El acto, sin embargo, cumple su función y Eros vence, una vez más, a Tanatos.²⁸⁵

“Alirka, la de los caballos”

“Alirka, la de los caballos”, forma parte del primer libro de cuentos publicado por Luisa Valenzuela: *Los heréticos*. En este temprano libro –nuestra autora no cumplía aún 30 años- ya encontramos varios de los temas que seguirá escribiendo a lo largo de su obra: su espléndido y

²⁸⁵ Jorgelina Corbatta, *op. cit.*, pág. 115.

alegre humor lo disfrutamos en “El pecado de la manzana” y en “El abecedario”; en “Los Menestresles” leemos un cuento en donde la escritura del erotismo femenino resplandece; en el cuento que aquí abordaré asistimos al ritual de amor y de muerte que cuatro amigas realizan con el cuerpo de un joven. La muerte no como hecho trágico, sino como esencial para el renacimiento de la vida.

Desde las primeras palabras del cuento, una atmósfera femenina se instaura: “El universo visible se había vuelto femenino”²⁸⁶ (509). Las tres amigas vivían lejos de la ciudad, a la orilla de un lago pantanoso; la oposición y al mismo tiempo entrelazamiento entre vida y muerte se marca: “A mediodía, cuando el sol era más rajante, brillaban más las escamas de los peces muertos y las moscas parecían tornasoladas. El olor se volvía insoportable, pero era un olor vivo a pesar de venir de la muerte” (509). Recordemos que Bataille había expresado que “Si la podredumbre y la actividad sexual provocan rechazo, es porque en ambos terrenos se capta un movimiento tumultuoso de la vida hacia la muerte”.²⁸⁷ En el cuento, en cambio, vemos que en el universo femenino que la narración instaura, lo podrido no provoca rechazo, sino atracción; las tres mujeres eligieron ese sitio pantanoso para vivir. La descripción de ese sitio parece prefigurar la zona densa y cenagosa de los movimientos ajenos a la razón que vivirán las cuatro mujeres de esta historia. La cercanía de la cabaña de Alirka, la hechicera y de caballos salvajes, excitan la imaginación y sueños de muerte de las amigas. El texto narra de manera paralela la espera de las tres mujeres de una amiga y las vicisitudes de ésta para llegar al apartado paraje.

El auto de Leda –la esperada amiga- se descompone y un joven trata inútilmente de arreglarlo. El joven ofrece llevarla al sitio donde sus amigas la esperan. A ella la exaspera ver sobre la motocicleta una campera negra con una calavera; pero acepta subir a la moto. Cuando él acelera a fondo, Leda le grita que él es la muerte y le pide parar. Él acelera más y dice que

²⁸⁶ Las referencias de este cuento y los siguientes las tomaré todas de la edición ya citada de Alfaguara de *Cuentos completos y uno más*.

²⁸⁷ Ver Osvaldo Baigorria, *Georges Bataille y el erotismo*. Madrid, campo de ideas, 2002, págs. 39-49.

pronto llegarán. En la cabaña, después de invocar a la muerte y esperar en vano a Leda, en medio de una tormenta, las tres mujeres se duermen agotadas. Al amanecer, encuentran a Leda y al joven muerto. Empiezan a dotar al joven de los atributos masculinos que su imaginación desea:

- Es hermoso. ¿Tenía los ojos grises, no es cierto, y el pelo en remolino?
- No sé.
- Contáanos, Leda. Era fuerte, ¿no?, y a la vez manso y tierno.
- No sé.
- Entonces no podés decir que es tuyo... Lo mataron los caballos de Alirka. Tiene la marca de un casco en la frente.
- Y a los caballos de Alirka los desbocamos nosotras. Ellos lo mataron para nosotras. Es nuestro. (514)

Cuando las tres mujeres empiezan a bailar alrededor del cuerpo del joven muerto y dicen que lo quieren para ellas, Leda expresa nítidamente su deseo de posesión total del cuerpo del otro:

Ustedes lo que quieren saber es que tiene adentro. Quieren destriparlo y reventarlo y hurgar. Pero no las voy a dejar, este muerto es mío. Váyanse [...] Este cuerpo es mío [...] Yo también quiero destriparlo y ver qué tiene adentro; es mejor que sorberles el alma mientras están vivos, es mejor que tratar de quebrarles la voluntad. Mientras están vivos sólo se puede adivinar, no se puede ver ni palpar. Sólo herir con palabras [...] ahora lo tengo así, muerto a mis pies, rendido. Puedo abrirlo con un cuchillo y tener por fin un hombre, la profundidad de un hombre al alcance de mi mano. (515)

Imposible no recordar aquí las palabras de Bataille: “Toda la operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo”²⁸⁸ Pero en las palabras expresadas por Leda y por las tres amigas en su disputa del cuerpo del joven, leemos un nuevo giro, otra vuelta de tuerca de lo escrito por Bataille. El escritor francés escribe líneas más adelante de las palabras citadas: “En el movimiento de disolución de los seres, al participante masculino le

²⁸⁸ George Bataille, *El erotismo*, pág. 22. En la tercera novela publicada por nuestra autora, una joven expresa también el deseo de asesinar a un hombre: “Hoy es noche para un asesinato. el calor está justo en su punto, como un horno para meter el cuerpo, no para sacarle el cuerpo o para escurrirle el bulto, sino para meterlo bien adentro y esperar a que arda. Seré una buena viuda al revés de las viudas. quemaré a otro por mí, para celebrar mi vida. ... debería convencerlo de que venga el martes a medianoche, mientras se esté festejando la fiesta mayor de este barrio y el tiro se confunda así con el estampido de cohetes. Su muerte será como un nuevo fuego de artificio, un nuevo juego y sin que nadie lo sepa podré tener durante unos días su cadáver en el armario... por fin un hombre para mí solita.” Luisa Valenzuela, *Como en la guerra*. Buenos Aires, FCE, 2009.

corresponde, en principio, un papel activo; la parte femenina es pasiva. Y es esencialmente la parte pasiva, femenina, la que es disuelta como ser constituido.”²⁸⁹ En el cuento de Luisa Valenzuela leemos que el deseo de “disolver”, de poseer hasta lo más íntimo el cuerpo del otro, no sólo es un deseo y una prerrogativa masculina; la mujer también desea la posesión total del cuerpo masculino. Casi para concluir el cuento, Leda confiesa que ella asesinó con sus manos al joven: “es mío. Yo lo maté y nadie va a poder quitármelo: lo ahorqué con mi largo pañuelo de muselina. Se lo pasé por el cuello y apreté fuerte hasta que no pude más” (515). Para Leda la muerte es dadora de vida: “Ahora lo devolví a la vida. Es humano, ahora, aunque se pudra”. El cuento concluye cuando las tres amigas recuerdan que a los pies del ahorcado crece la raíz de la mandrágora “en forma de hombre, que chilla cuando la arrancan, que encierra en sí toda la magia” (516). Y corren a buscar la mandrágora. Recordemos que la mandrágora se ha asociado a las brujas, quienes la cultivaban y consumían, según la tradición, para acceder a los plenos poderes femeninos. Así, en este cuento, las tres mujeres sienten que son al fin poseedoras del talismán que ansían, que les permitirá acceder plenamente a sí mismas. En el prólogo al libro que reúne relatos de mujeres asesinas, de diversas autoras, *Crímenes de mujeres*, y que incluye “Alirka, la de los caballos”, leemos sobre este cuento que hemos abordado:

“Alirka, la de los caballos” le permite a Luisa Valenzuela ejercer su talento en emplear la palabra como la máscara para encubrir y develar, sesgar y revelar y, al mismo tiempo, para sugerir el misterio de la creación literaria. Universo y mundo femenino se identifican [...] La naturaleza es un retorno a sí mismas, impregna las vidas femeninas y éstas se funden en ella. El deseo mezclado al miedo las conduce al crimen mismo, luego a mágicas complicidades y a extraños rituales para recrear, resucitar re-nacer lo amado odiado temido: el cuerpo del otro.²⁹⁰

²⁸⁹ George Bataille, *op. cit.*, pág. 22

²⁹⁰ Virginia Vidal y Ana Vásquez (eds.), prólogo “Disgresiones sobre la banda del crimen”, en *Crímenes de mujeres*. Santiago de Chile, Catalonia, 2004, pág. 22.

“La palabra asesino”

Es el cuarto en el orden de los cinco relatos que integran el libro *Cambio de armas*. Es un cuento en donde se aborda la intensidad del deseo femenino. Es el relato del deseo por un hombre, fascinación y deseo que no disminuyen a pesar –o tal vez, por ello- de que la mujer enamorada sabe que él es un asesino. Al principio ella se siente fuertemente atraída por él y establece una relación íntima, sin saber que es un asesino. Cuando lo sabe –de boca de él mismo- se debate entre el miedo, la fascinación y el deseo. Es un cuento en donde se busca decir lo que no puede ser dicho, aquello que por vivir en el inconsciente y por ser aterrador es inefable.

En “La palabra asesino”, la narradora-protagonista, en quien podemos identificar nítidamente rasgos de la vida de la autora,²⁹¹ busca desentrañar –encontrar las entrañas- del deseo femenino. Desde el primer párrafo expresa ese interés por bucear a profundidad en lo más recóndito de sí, asumiendo el riesgo: “conocer y conocer y meterse en profundidades de las que quizá no se vuelva. Allí donde no caben las vacilaciones.” (194) No caben los retrocesos en esa búsqueda, pero sí hay lugar siempre para el deseo: “Cabe el deseo./ El deseo cabe en todas partes y se manifiesta de las maneras más insospechadas [...] es una pulsión interna, un latido de ansiedad incontenible” (194). Cuando la protagonista conoce a quien se convertirá en su amante, se siente poderosamente atraída por él y “después de reiteradas dudas y retiros, lo tomó a él de cuerpo entero y supo de sus líneas perfectas y de su piel. Esa piel” (194). Ante la mezcla de embeleso y miedo que ella siente por él, decide emprender un viaje

²⁹¹ En cuatro de las novelas de Valenzuela –*Gato*, *Novela negra*, *Realidad nacional* y *La travesía*- podemos encontrar un nítido paralelismo entre las protagonistas y la autora; lo mismo sucede en parte de sus cuentos, entre ellos en “La palabra asesino”. El amante negro aparece también en *La travesía*; en *Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de Nueva York*, que reúne los diarios de Valenzuela, aparece Joe como uno de sus *parteners* amorosos más mencionados: “Creí que Joe siempre venía con la luna y me llegó un día antes. Maravilloso, hay que reconocer, pero después la luna llena, aterradora. I am a kill, dijo en algún momento de alguna noche así, y lo tomé al pie de la letra y por fin escribí su cuento –*cold turkey*- pero no por eso dejo de quererlo [...] *La palabra asesino* se llama el cuento”. Luisa Valenzuela, *Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de Nueva York*. Buenos Aires, Norma, 2002, pág. 180.

para alejarse; pero, descubre pronto que le es imposible huir de esa fascinación: “Pero nadie huye de verdad. Ella por lo tanto se lleva la piel de él en el tacto, la piel de él puesta” (195) Al regresar del viaje, somos partícipes del reencuentro y de un acercamiento a la escritura del deseo femenino:

Animal de la noche, él se estira a lo largo de su cuerpo y ella sabe que es lo más bello que ha tenido al alcance de la mano. Acaricia la tersura, la sedosa piel de boa constrictor en lo más lujurioso y profundo de la selva. Su selva. Le han devuelto al fin lo que ha tocado, el tacto recupera aquello que fue suyo. Siempre se vuelve y en las yemas de los dedos queda la felicidad del reencuentro, un recuerdo para siempre que ella recuperará lo largo de los años, cada vez que acaricie algo tan antiguo y sabio como una porcelana S'ung o las tapas de un volumen encuadernado en cuero de Rusia.(195).

El placer femenino que retorna con intensidad al recordar, que se actualiza y cobra vida, es escrito en las últimas líneas citadas. Valenzuela muestra aquí la virtud de construir una atmósfera verbal con un esmero tal que logra extender las posibilidades del gozo.²⁹² Al avanzar en la lectura, la narradora nos cuenta su decisión de entregarse plenamente a su amante, cuando él le confiesa que ha estado la mayor parte de su vida en reformatorios, cárceles y en el ejército: “Tengo 28 años y he vivido seis. Y ella cada vez más íntimamente va sabiendo que la vida que él merece, los años que ha perdido, ella se los brindará gota a gota a través de su cuerpo. Como un acto de amor religioso, ella manará vida para él. Renunciaría a tantas cosas para restituirle los años que ha perdido. Por suerte no al placer, el placer lo alimenta.” Y, enseguida leemos cómo en esa atmósfera donde el deseo y el placer resplandecen, la idea de la muerte aparece en relación al deseo: “El placer que él le brinda a ella lo alimenta y ella reconoce este intercambio de sustancias etéreas como algo

²⁹² Alicia Dujovne ha escrito a propósito de “La palabra asesino”: “La heroína del cuento tiene un amante que nos ha provocado siempre a todas las lectoras de Luisa una envidia espantosa. La imagen de la piel de ese hombre negro, de la seda negra que envuelve a ese hombre es tan vívida que, después de haberlo leído el cuento, una tiene para siempre en la yema de los dedos la sensación de esa piel.” Alicia Dujovne Ortiz, en *Letras femeninas*, Asociación de Literatura Femenina Hispánica, vol. XXI, núms. 1-2, 1995, págs. 206-207.

maravillosamente animal, sin tiempo y sin espacio. Sin la noción de muerte. / Hasta esta noche” (196).

Esa noche ella está inquieta, excitada, a la expectativa de algo. Y es entonces cuando él le confiesa: “-He matado hombres como para el resto de mi vida, ya está” (196). Ella esperanzada pregunta si en Vietnam y él dice que sí y también en Nueva York; se muestra como un asesino sin compasión: “La gente siempre se está muriendo ¿qué me podían importar a mí esos dos tipos? Yo no conozco la piedad” (198). La protagonista se debate entonces entre el deseo, el miedo y la fascinación, sin atreverse a pronunciar la palabra que suscita ese miedo y esa fascinación:

 Mi amante. Tan absoluta, inconcebiblemente bello, con esas líneas de la más perfecta tersura, esa impecabilidad del cuerpo. Es un leopardo, una pantera negra, el más armonioso de los felinos, el más tierno, también, a qué negarlo, y mientras lo observa ve de reojo la puerta que conduce a su dormitorio y se pregunta cómo y por qué llegar hasta la cama con el asesino, a sangre fría el asesino. Y el asombro al percibir que la palabra ha sido por fin reconocida en ella, que ha enunciado interiormente la palabra asesino. (198)

La narradora se debate entre el deseo de verbalizar su miedo y la imposibilidad de hacerlo. El primer paso es enunciar interiormente la palabra, para así avanzar hasta ser capaz de decir lo que no puede ser dicho, lo que aterra, lo inefable. El deseo de estar con él la lleva además a tratar de entenderlo, a buscar comprender por qué él es capaz de desatar tanta muerte, de asesinar a sangre fría. Y la narradora asume vivir el deseo y el placer que su amante despierta en ella. Y, al mismo tiempo, busca comprender, buceando en las zonas oscuras, y busca –sobre todo- ser capaz de expresar su miedo y su deseo. Una de las obsesiones que se expresan en el libro de ensayos que Luisa Valenzuela publicó bajo sugestivo el título de *Peligrosas palabras* es encontrar cuáles son las palabras adecuadas para la escritura. Palabras que son rebeldes, productos del deseo y la transgresión. En el ensayo “Escribir con el cuerpo, nuestra autora expresa que: “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.”²⁹³ En “La palabra asesino” lo que se resiste a ser verbalizado no es sólo el terror de la protagonista de saber que comparte la cama con un asesino, es descubrir que la fascinación y el deseo que su amante despierta en ella, se ha exacerbado con el descubrimiento de que es un asesino: “Al asesino ella lo quiere y lo que es peor quizá también por asesino lo quiere, ahora” (201). Y, en otra vuelta de tuerca, descubre que quizá su embeleso proviene de ver en su amante una imagen especular de su propia pulsión de asesinar ella misma:

Al asesino ella lo quiere y lo que es peor quizá también por asesino lo quiere, ahora. Ella que ama la vida, se repite ¿cómo pudo caer en una fascinación tan poco transparente? Ha alcanzado el punto límite de la contradicción, el borde de la locura. A partir de esta noche ¿quién podrá restituirle esta intensidad provocada no tanto por el amor como por la inminencia del desastre? [...] ¿Qué más le queda a ella? Ella misma salir a matar, salir a subvertir el orden. (201)

Párrafos más adelante continúa con la misma reflexión sobre su fascinación por su amante asesino y sobre sus propios posibles deseos ocultos de ser una asesina: “es el más tierno de todos los asesinos [...] No darle la espalda a la asesina en ella, que lo ama. / ¿A cuántos habrá matado él? Y ella ¿qué predisposición tendrá para dar muerte?” (203). Y ya casi para concluir el texto, retorna a su preocupación sobre la dificultad de expresar con palabras esa intrincada red de emociones que la embargan, red donde se entretajan el deseo con el azoro, el placer con el miedo, el amor con la muerte: “Sabe que está viviendo una experiencia de intensidad tal que no puede ser descrita. Puede decir experiencia, puede decir intensidad pero esas palabras a la vez la traicionan, se marchitan. Abandonada está hasta por su propio reino, el del lenguaje.” (204) Podemos leer aquí también una alegoría de la lucha con el lenguaje que libra siempre la escritora.

Y, finalmente después de sentir que todo fluye al unísono en ella y que ella no encuentra las palabras que “traduzcan el vórtice del torbellino [...] y de golpe / ASESINO/ grita.” (204). Al lograr pronunciar la temida palabra, la ser capaz de verbalizar lo indecible, la

²⁹³ Luisa Valenzuela, “Escribir con el cuerpo”, en *Peligrosas palabras*, pág. 120.

protagonista logra enfrentar su miedo y articular la palabra censurada. Nelly Martínez ha leído en este final un exorcismo verbal: “Al nombrar a su amante en tanto asesino, la mujer arroja al asesino de su vida mientras simbólicamente arroja de sí misma la capacidad de asesinar. Aquí la violencia revela su revés creador y se convierte en arte: el cuento que leemos. Dicho de otro modo, libera los aspectos creadores de Eros”²⁹⁴ Una vez más en la obra de nuestra autora: Eros triunfa sobre Tanatos.

4. Arredondo y Valenzuela ante Eros y Tanatos

Hemos realizado un recorrido por varios de los textos narrativos en los cuales nuestras dos autoras abordan con muy diversas variantes la conjunción de Eros y Tanatos. En ambas autoras hemos visto cómo la pasión de las/los amantes pone en juego la disolución de la individualidad de los cuerpos; las individualidades definidas son cuestionadas por la marea – en ocasiones, intensa marejada- del erotismo. Y -como expresa Bataille- cuando se perturba o trastorna al máximo la vida normal de los seres separados, se impone el sentido del exceso: al final del juego erótico llevado a su punto máximo, la muerte aparece como único horizonte de ruptura de esa discontinuidad que nos angustia. Y ese movimiento que asocia a la pasión con la muerte, despierta vértigo, fascinación y terror.

En varios de los cuentos de Inés Arredondo la relación entre el amor-pasión y la muerte es llevada al extremo y conduce a los personajes al asesinato – “Mariana” y “En Londres” o al suicidio –“Las palabras silenciosas”, “Wanda” y “Los espejos”. En la eterna lucha entre Eros y Tanatos los personajes arredondeanos no tienen más salida que la muerte, ya sea la propia o la del ser amado. En el cuento “Mariana”, donde el eternamente enamorado de Mariana, siente el impulso y el vértigo de poseer totalmente a su amante, de romper la discontinuidad que los separa, recurre primero al intento de asesinato y, finalmente, a

²⁹⁴ Nelly Martínez, op. cit. Pág. 172.

asesinarla a través de otro hombre. “En Londres” es la joven enamorada la que –posiblemente, el texto es ambiguo- asesina al joven herido, probablemente ya herido de muerte. Tanto Fernando como la joven sienten que el asesinar al ser amado los ha liberado interiormente, a pesar de que ambos han sido encerrados.

En los textos de Luisa Valenzuela los modos de abordar la relación entre Eros y Tanatos es diversa. En el cuento “Alirka, la de los caballos”, el primero en el tiempo de escritura y publicación de los textos aquí vistos es –como en el arredondeo “En Londres- un personaje femenino quien asesina –aquí sin ambigüedades- a un personaje masculino. Pero no es el amor-pasión lo que lleva a Leda a asesinar, ella asesina para experimentar el placer de matar y el placer de poder disponer a su entera voluntad del cuerpo del otro. En ambas autoras se perfila la figura de Bataille.²⁹⁵

En *El gato eficaz* el deseo de muerte aparece como una metáfora. Buena parte de este texto novelístico aborda el tema de la lucha entre Eros y Tanatos. Al final –como en gran parte de la obra narrativa de Valenzuela- se muestra con alegría el triunfo de las fuerzas del amor y de la vida sobre las fuerzas de muerte, reconociendo eso sí, la presencia de la muerte como parte de la vida. Algo similar sucede en *Novela negra con argentinos*, en donde se expresa también al final el pleno triunfo de las fuerzas del erotismo y de la vida; triunfo de Eros también ligado a las fuerzas creadoras y a la escritura. En “La palabra asesino” asistimos a otra realización de este tema –el triunfo de Eros sobre Tanatos- que recorre también la obra ensayística de nuestra autora.

²⁹⁵ Aline Pettersson, en “El erotismo y lo perverso. Sobre Inés Arredondo, Margo Glantz y Angelina Muñoz Huberman”, dice sobre el grupo literario más cercano a Inés Arredondo: “Este grupo se acogió bajo la sombra de Georges Bataille y Pierre Klossowski”. Evodio Escalante escribió: “Sade y Bataille han sido sin duda fuentes inspiradoras de algunos de los textos más recordables de Inés Arredondo”. Por su parte, Luisa Valenzuela menciona a Bataille en varios de sus textos narrativos y ensayísticos. En “Eros/porno, cara y ceca” escribe sobre el erotismo en *Madame Edwarda* e *Historia del ojo*: “un erotismo limítrofe que el mismo Bataille se encargó de analizar y desmenuzar en su obra homónima, donde habló de ‘el punto ciego donde el erotismo alcanza la intensidad extrema’ y también y sobre todo de la conjunción eros-tanatos”

Resulta interesante ver cómo tanto en la narrativa de Arredondo como en la de Valenzuela los crímenes –reales o imaginados- pueden ser cometidos tanto por hombres como por mujeres. Me parece que cuando Bataille escribió: “El hecho de que, en sus novelas, el marqués de Sade defina en el acto de matar una cumbre de la situación erótica, sólo tiene un sentido: que si llevamos a su consecuencia extrema el esbozo de movimiento que he descrito, no necesariamente nos alejamos del erotismo”²⁹⁶, el autor francés no estaba considerando la posibilidad de que ese mismo movimiento lo realizara una mujer. Inés Arredondo y Luisa Valenzuela²⁹⁷ han introducido en el universo literario esa opción.

En dos de los textos del corpus aquí analizado –“Mariana” y *Novela negra*- Arredondo y Valenzuela han creado una nueva modalidad de detective; una mujer que investiga, que busca entender, no quién es el asesino (en ambos casos lo saben) sino cuáles son los motivos profundos, interiores, que conducen al asesinato. En los dos textos el asesino es un hombre que ha quitado la vida a una mujer.

Nuestras dos autoras escriben textos en donde la búsqueda o las acciones de algunos de los personajes es altamente transgresora. Transgresión en el sentido que señala Rose Corral presente en la obra de Inés Arredondo: “traspasar el umbral de lo que se llama ‘razón’ o ‘cordura’ equivale a dejar brotar otras fuerzas que nos habitan pero que preferimos ignorar.”²⁹⁸ Arredondo y Valenzuela han tenido el talento para encontrar las palabras que permiten a esas pulsiones recónditas aflorar en sus textos. A las dos autoras el trabajo esmerado con la palabra les permite abrir puertas para que lo que no puede ser dicho se muestre y, en ambas, es una preocupación esencial.

²⁹⁶ Georges Bataille, *op. cit.*, pág. 23.

²⁹⁷ Alejandra Pizarnik en *La condesa sangrienta* aborda literariamente el placer de la condesa de Barthory al asesinar, lo cual la equipara con los personajes masculinos de Sade.

²⁹⁸ Rose Corral, “Inés Arredondo: la dialéctica de lo sagrado”, en Inés Arredondo, *Obras Completas*, pág. xiv.

Conclusión

Quiero celebrar, en el nuevo milenio, la escritura de la mujer,
que irrumpió con fuerza en los últimos cincuenta años.

Levantamos velos, exploramos a fondo las connotaciones
para dejar al descubierto ocultos colores y sabores femeninos
que nos habían sido escamoteados desde siempre.

LUISA VALENZUELA

Escríbete, es necesario que tu cuerpo se deje oír.
Caudales de energía brotarán del inconsciente. Por fin,
se pondrá de manifiesto el inagotable imaginario femenino.

HÉLENE CIXOUS

En las páginas anteriores hemos realizado un recorrido por las diversas modulaciones que emplean Inés Arredondo y Luisa Valenzuela al escribir algunas facetas del erotismo femenino. Ambas autoras se inscriben en el universo del nuevo espacio generado por la palabra en torno al deseo y ambas han contribuido sin duda a la construcción de una erótica femenina.

Nuestras dos escritoras emprendieron la búsqueda de un lenguaje capaz de imprimir la visión del imaginario erótico de la mujer. Las dos han creado personajes que se sumergen plenamente en las aguas –a veces turbulentas, a veces dulces- del deseo. En ambas, el sentir femenino se despliega en una multiplicidad de sensaciones, imágenes, representaciones y símbolos que contribuyen a articular el placer, a dotar de palabras al cuerpo y la libido femenina. Eva Gilberti, al referirse a la mujer como constructora de un conocimiento en función de un espacio de goce, señala que se trata de “incrementar el goce a través del pensar

y del nuevo espacio ganado por la palabra. El pensar acerca de la Erótica no ocupa el lugar del goce, sino que abre una zona de goce, promoviéndolo.”²⁹⁹

En nuestro recorrido por la narrativa de Arredondo y Valenzuela hemos visto cómo estas dos autoras con su escritura han empezado a develar el erotismo de la mujer, han iluminado esa zona que para el creador del psicoanálisis era incognoscible. Recordemos que en 1905, Freud escribió: “La vida erótica de la mujer...sigue velada por una oscuridad impenetrable”. Recordemos también que Hélène Cixous, refiriéndose a la escasez de textos de autoras, escribió en 1975: “¿Por qué hay tan pocos textos? Porque aún muy pocas mujeres recuperan su cuerpo”. Luisa Valenzuela escribió sobre la escritura femenina del erotismo y, con ello, contribuye a esclarecer el significado que adquiere:

En el propio cuerpo, en el del amante, en el texto, la mujer escritora descubre, conquista, coloniza, marca. Y sobre todo, nombra. Cuerpo y texto se erotizan mutuamente. La página en blanco de la desolación mallarmeana se cubre de signos; el cuerpo femenino se entrega y a la vez se impone. Se ejercitan así zonas silenciadas, inexistentes hasta entonces, de la sensibilidad y los sentidos, acordes inéditos de la piel y las mucosas, la imaginación y la inteligencia. El acto sexual trasciende los cuerpos unidos en el goce y se vuelve acto liberador. Niega la censura e instaura la vida. Es creador en el doble sentido, físico y espiritual.

Las dos escritoras aquí estudiadas buscan expresar los deseos, los placeres y las pulsiones que se resisten a ser narradas y su búsqueda tiene lugar en el lenguaje de lo inefable. Luisa Valenzuela ha expresado que “toda buena escritura circula en pos del deseo. No escribimos sólo para contar una historia, sino para alcanzar algo que está más allá de lo que puede ser dicho. Y el deseo es algo que siempre está más allá, y se escapa, y nos obliga a llegar lejos persiguiéndolo”³⁰⁰. Nuestras dos autoras hacen gala de una lucidez que hace del deseo una

²⁹⁹ Eva Gilberti, “Erótica: el amor, el goce, el placer, lo obscuro y la transgresión”, *Actualidad psicológica*, año X, no. 99, Buenos Aires, mayo de 1984.

³⁰⁰ Sívori, Cecilia, “La travesía de las palabras”. Entrevista a Luisa Valenzuela. <http://www.luisavalenzuela.com/entrevista/cecisivora.htm>. Consultada el 18 de noviembre de 2009. La psicoanalista Silvia Tubert escribió: “no podemos hablar del cuerpo en sí mismo, sino de una corporalidad que supone una multiplicidad de sensaciones, deseos, imágenes, representaciones y símbolos, pero que retiene en su origen el carácter de un enigma [...] El ser humano se constituye como sujeto en tanto puede articular un deseo

ceremonia de la escritura; en su obra narrativa la exploración del Eros femenino es un acercamiento a lo íntimo y una revelación de un misterio nunca del todo revelado.

Inés Arredondo explora en su cuentística diversas expresiones de la sexualidad humana transformada en erotismo como potencia ilimitada que incita a la fusión primera, mortal, en el más allá de la locura o de la muerte en el que se desaparecerá como ser individual. En sus relatos leemos un indagar en las pulsiones, en una textualidad polisémica donde se devela la dimensión múltiple del erotismo perverso. Pocas veces en sus cuentos el erotismo se presenta como una fuerza liberadora; en algunos de los más memorables, es una fuerza avasalladora que conduce a la desesperación y a la soledad (“Estío”) o al suicidio (“Wanda”, “Los espejos”), al asesinato y al cautiverio (“En Londres”, “Mariana”).

En Arredondo el discurso artístico se vuelve un cuerpo erótico cuyo poder de seducción radica en la demanda de una interpretación. Lo oculto, lo prohibido, lo invisible, lo reprimido representan la posibilidad de que la lectora/el lector se vea envuelta y seducida por las palabras y lea el texto con el deseo de descubrir el velo.³⁰¹ Exploró los límites de lo posible en la transgresión sexual; algunos de sus cuentos, parecieran estar en perfecta sintonía con lo escrito por Bataille: “El erotismo es excesivo, anhela superar los límites. No es un impulso destinado a producir sino a gastar [...] Su razón de ser es puro desacato, pura sinrazón”³⁰²

La autora de *Río subterráneo* se interna en las partes oscuras de la psique y revela sus límites y profundidades extremas. En los “cuentos de incesto”, como “Estío” y “Apunte gótico”, el discurso permite atisbar en el sentir de la madre y la hija, respectivamente, vemos cómo ellas desean y temen, avanzan y retroceden al igual que la narración que va y viene

cuya plena satisfacción se ha tornado imposible; en tanto es capaz de sostener ininterrumpidamente un conjunto de interrogantes que carecen de respuesta, como todos los interrogantes que se refieren a los orígenes y a la cuestión del sentido de la vida, de la sexualidad y de la muerte”. Silvia Tubert, *Deseo y representación. Convergencias de psicoanálisis y teoría feminista*. Madrid, Síntesis, 2001, pág.248.

³⁰¹ Miguel Ángel Quemain escribió sobre Arredondo: “nos arrojó a la cara, con su mejor sonrisa, lo que somos. Cada página es un espejo que nos muestra esa vida que presentimos, que deseamos, con que soñamos y que deshacemos con repulsión todos los días. “Inés Arredondo: el presentimiento de la verdad”. Entrevista.

³⁰² Osvaldo Baigorria, *Georges Bataille y el erotismo*. Madrid, campo de ideas, 2002, pág. 30.

sugiriendo y luego intentando borrar lo que acaba de decir. Esa vacilación produce el erotismo del relato y mantiene el suspenso y la fascinación. La tensión entre el placer y el dolor, el pecado y la inocencia, sostiene en vilo la narración. En esos textos, el deseo incestuoso se asoma; todo transcurre en una atmósfera velada; sin embargo, percibimos que algo terrible se está gestando, está latente. En estos textos el erotismo se manifiesta más por lo que oculta que por lo mostrado y es mucho más eficaz cuanto más velado. El erotismo es un arte del control y no del desenfreno. Y en varios de los textos arredondeados, ese control es ejercido por el discurso. Son las palabras las que lo muestran y a la vez lo retienen. El discurso devela y vela en un vaivén incesante.

También Luisa Valenzuela escribe el erotismo desde la pluralidad. De uno a otro relato, como si fuera rehaciendo el mismo texto para escribir una sensualidad más lúcida y plena, su escritura nos sumerge en un Eros insondable, desplegando el deseo y el placer femeninos en un variado espectro. Hemos visto cómo, en su narrativa, el erotismo se escribe desde diversas perspectivas: en relación con la violencia política, marcado por el ejercicio siniestro del poder –patriarcal y dictatorial-; Eros en relación con Tanatos y también el erotismo como alegría y fuerza liberadora, como imaginación. El deseo en sus más variadas modalidades atraviesa su escritura; el deseo, el placer y el juego como expresión de libertad e irreverencia ante la solemnidad y el poder.

En los textos donde explora el cruce entre poder y sexualidad se manifiesta la necesidad de verbalizar los deseos inarticulados del erotismo femenino entretejido con la urgencia de vocalizar los miedos y temores frente a una realidad política dictatorial donde lo siniestro y aciago parecían inenarrables.

En el otro extremo del abanico de la escritura, algunos de los textos de la autora argentina son un viaje audaz, divertido, pleno de humor e ironía, excitante. El poder evocador de la palabra seduce y despierta las fantasías de la lectora/el lector, embarcándonos en una regocijante atmósfera festiva. Al unir Eros y risa, Valenzuela recupera una de las vertientes de la subversión: subversión por la risa y subversión por la recuperación del deseo femenino.

En varios de los textos de Valenzuela encontramos un lenguaje y un ritmo al que dirigen un pensamiento y una tensión narrativas sólo fieles a los avatares del deseo, nunca a una conciencia que opte por cancelarlo. A diferencia del texto pornográfico que explicita; la imagen esbozada, que sugiere, es inquietante y genera tensiones; no ocurre lo mismo si no se deja a la lectora/el lector nada que imaginar. Si se trata de prolongar y profundizar las tensiones para que el placer se sostenga, la retórica (que ya casi es un anagrama de erótica) tendría la función de erotizar el lenguaje, obstaculizar, producir misterio, evitar el encuentro con la palabra desnuda, ejercer el control para seducir.

El segundo capítulo de esta tesis se titula “Dos autoras distantes y distintas confluyen en la escritura del deseo”. Escribí allí: “Inés Arredondo y Luisa Valenzuela son dos autoras que han nacido, vivido y escrito en espacios muy distintos. Las circunstancias que rodean su escritura y la lectura de la obra de cada una de ellas es también muy distinta. Lo que permite acercarlas es el hecho de que ambas comparten el ser de las primeras autoras en abordar en la narrativa en nuestra lengua, la escritura del deseo femenino”.

En estos años dedicados a la lectura y análisis de los textos y vida de las dos escritoras, me sorprendió encontrar más similitudes de las esperadas. Las mencionaré sucintamente: Las dos autoras cifran con rigor la coherencia total de su obra y ambas mencionan como una preocupación esencial la búsqueda de la palabra exacta en cada uno de sus textos. Las dos escriben relatos donde abordan la “guerra sucia” desatada por los regímenes autoritarios en México y en Argentina.³⁰³

Otro punto de convergencia en nuestras dos autoras es la conciencia en ambas de la necesidad y elaboración de una ética y una estética. Arredondo expresó en diversas ocasiones su preocupación por la preceptiva y la moral del escritor. Ella expresa que todo escritor debe de tener una postura orientadora del quehacer artístico: “yo aprendí que el camino lineal y la

³⁰³ Ver nota 26 del capítulo 3.

moral estricta del escritor, sin quitar por ello sus ambigüedades y sus perfectamente calculados deslices psicológicos, eran la regla a seguir”.³⁰⁴

En el terreno biográfico hay dos coincidencias: el padre de las dos era médico y en ambos casos es una figura casi inexistente en los textos autobiográficos y entrevistas de nuestras dos escritoras. Arredondo y Valenzuela mencionan el hecho de haber desempeñado un trabajo literario e intelectual que no fue reconocido. Recordemos que Inés participó intensamente en la *Revista Mexicana de Literatura* y su nombre no apareció nunca en el Consejo de Redacción; en la entrevista con Sergio González Levet, ella expresó: “es curioso, yo siempre estuve metida en la revista, pero como sombra: las reuniones eran en casa de Tomás y mía, y yo sí votaba y todo, pero mi nombre no aparecía en la revista; mesas de redacción iban y mesas de redacción venían y a mí me tocaba corregir planas, corregir galeras, seleccionar material y todo eso”³⁰⁵. Similar situación relata Luisa Valenzuela en la entrevista con Margarita Krakusin: “Creo que he tenido problemas en la época del peronismo, de no poder ser reconocida en la medida en que era reconocida secretamente en *La Nación*. Por ejemplo, fui nombrada subdirectora del suplemento, pero no se podía decir porque una mujer no podía tener ese puesto. Los sueldos nunca eran los mismos, cosas así, que son denigrantes e hirientes. Los problemas son mucho más subterráneos y escondidos”.³⁰⁶

Si nos preguntamos ¿cómo han sido leídas nuestras dos autoras?, encontramos en la respuesta una reveladora coincidencia. Tomando en cuenta la calidad indiscutible de la obra escrita por ambas, no puede dejar de asombrarnos que a las dos se les ha escamoteado un reconocimiento acorde con su rigor literario. Recordemos lo escrito por Eloy Urroz sobre lo

³⁰⁴ Inés Arredondo, *La cocina del escritor*. Rocío Romero Aguirre estudia la ética estética de Inés Arredondo, en su tesis de maestría titulada: “Hacia una poética del silencio: Acercamiento al pensamiento artístico de Inés Arredondo desde cuatro cuentos”. La expresión de una ética y una estética en Valenzuela la he abordado en el capítulo 5 de esta tesis.

³⁰⁵ Ver capítulo 2.

³⁰⁶ Luisa Valenzuela, entrevista con Margarita Krakusin, “En San Carlos de Bariloche con Luisa Valenzuela”, en *Alba de América*, no. especial, “Reescritura de la historia en el mundo hispánico”, vol. 17, marzo de 1999, no. 32, Buenos Aires, Instituto Literario y Cultural Hispánico, pág. 413.

inadmisible que es el hecho de que Inés Arredondo no aparezca en varias importantes antologías del cuento mexicano. Y recordemos también lo expresado por Alejandro Margulis y por Héctor Jordán sobre Luisa Valenzuela: “Escritora de ubicación incómoda para el caprichoso sistema de reconocimientos y rechazos que comanda el mapa literario de la Argentina”. Creo que Eloy Urroz se acerca a dilucidar las razones por las que Arredondo no ha alcanzado el reconocimiento que su obra merece:

Queramos o no admitirlo (y vuelvo con ello a un tema manido e irritante), ya el simple hecho de ser la única mujer de su generación que publicó en medio de un grupo de escritores talentosos, era un reto difícil de superar [...] en un mundo literario regido por los hombres, ser una escritora genial, ser una escritora rigurosa como Inés, equivalía –y sigue equivaliendo– a ser simplemente una “buena escritora”, una autora “decente” y nada más, cuando lo cierto es que no estamos frente a una “buena cuentista” o una “autora decente” o “de valía”, sino ante el mejor autor de cuentos que ha dado México en el siglo xx al lado de Juan Rulfo.³⁰⁷

Luisa Valenzuela en “Lo que no puede ser dicho”, ensayo escrito el año que inauguró este milenio medita en torno a la escasez de lectores que enfrentan las escritoras argentinas que han tocado en su obra el horror del autoritarismo:

La escritora, habiendo logrado anular las barreras de censura que por siglos pesaban sobre su expresión erótica, se topa ahora con una nueva valla. Al menos en la Argentina de los últimos años. Aquí, la tríada mujer/literatura/política está resultando de muy difícil conjunción. Más allá de la crisis de lectores, parecería haber un rechazo visceral por las obras de calidad escritas por mujeres que aluden, aun en forma indirecta, al periodo de la dictadura militar.³⁰⁸

En ambos casos, como vemos, el no ser valoradas, leídas y abordadas por la crítica en concordancia con su calidad literaria, se debe –al menos en parte– a un asunto de género.

³⁰⁷ Eloy Urroz, “Forma, belleza y barbarie en los cuentos de Inés Arredondo”, en Inés Arredondo, *Las palabras silenciosas*, Sevilla, Algaida, 2007, págs. 9-30.

³⁰⁸ Ver “Lo que no puede ser dicho”, en *Peligrosas palabras*, págs. 93-105.

El cuerpo *erógeno*, sexuado, capaz de goce,
se constituye en una *historia*.

SILVIA TUBERT

La sexualidad es al feminismo lo que el trabajo
al marxismo: lo que le es más propio,
pero lo que más se le arrebató.

CATHARINE MACKINNON

Al escribir el deseo femenino, la mujer está reapropiándose de su cuerpo, cuerpo femenino que había sido (d)escrito desde el falogocentrismo. Al escribir su erotismo, la mujer recupera su cuerpo, emprende la búsqueda de las palabras que permitan decir el deseo y el placer femeninos desde la mujer misma, convirtiéndose en sujeto enunciador y lo enunciado es su deseo. La mujer se convierte en sujeto textual y cuenta su historia, independientemente de la que le habían inventado los hombres.

Gracias a nuestras autoras –y a otras- hoy la literatura permite a la mujer dejar sentir y oír su voz. Desde el punto de vista de la crítica feminista francesa, la escritura es un acto de subversión que sumerge a la mujer escritora en su propio ser y la lleva a descubrirse, encontrar caminos, trazar sus propios mapas y construir el imaginario femenino.³⁰⁹

Inés Arredondo y Luisa Valenzuela han contribuido a deconstruir los arquetipos tradicionales de la sexualidad y a inventar nuevos códigos que sepan captar, imaginar y decir lo erótico desde el sentir femenino. Ambas son de las primeras escritoras que iniciaron en nuestra lengua la búsqueda de estrategias de apropiación del lenguaje que permite escribir, re-

³⁰⁹ En su participación el ciclo “La literatura argentina por escritores argentinos”, en abril de 2007, Luisa Valenzuela habló sobre narrativa erótica y definió a Julio Cortázar como “el gran maestro” en el asunto y citó parte de un “seminal ensayo” en *Ultimo round*, donde invitaba “a dar un salto hacia la conquista e ilustración del erotismo en el verbo, hacia su incorporación natural y necesaria”, lo que derivaría en “una concepción más legítima del mundo, de la política, del arte, de las pulsaciones profundas que mueven el sol y las demás estrellas”. Agregaría aquí que la erótica femenina es indispensable para hacer realidad esa concepción más legítima del mundo.

escribir o inscribir el cuerpo y el deseo femeninos a través de la construcción de un nuevo canon y han contribuido a delinear el imaginario erótico femenino.

Bibliografía

Bibliografía de Inés Arredondo

Arredondo, Inés. *Río subterráneo*. México Joaquín Mortiz/SEP, 1979.

_____. *La señal*. México, UNAM, 1980.

_____. “Autobiografía” (dos textos inéditos), *Sábado*, 17 de agosto, 1985.

_____. “Eldorado, Sinaloa,” *Diagonales*, enero, 1986.

_____. *Los espejos*. México, Joaquín Mortiz, 1988.

_____. *Obras completas*. México, Siglo xxi-Difocur, Serie Los Once Ríos, 1988.

_____. “La cocina del escritor”, *Sábado*, 29 de marzo, 1997.

_____. *Las palabras silenciosas*. Sevilla, Algaida, 2007.

Entrevistas a Inés Arredondo

Carrera, Mauricio. “Me apasiona la inteligencia”, México, *Revista de la Universidad*, diciembre de 1989.

González Levet, Sergio. *Letras y opiniones*, Ediciones Punto y Aparte, Xalapa, Veracruz, 1980.

Miller, Beth. “¿Las escritoras son seres celestes?” (entrevista a Inés Arredondo), *Los Universitarios*, diciembre, 1975.

Pfeiffer, Erna. “Hablar de literatura y no hablar de mí”, en *Entre vistas. Diez escritoras mexicanas desde bastidores*. Alemania, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1992.

Polidori, Ambra. “Inés Arredondo: la sensualidad abre el misterio y el deslumbramiento” (entrevista a Inés Arredondo), en *Sábado*, suplemento cultural de *unomásuno*, México, D.F., núm. 38, 5 de agosto de 1978.

Reboredo, Aída. "El escritor debe mantenerse en la marginalidad" (entrevista a Inés Arredondo), *Unomásuno*, 28 de mayo, 1980.

Bibliografía crítica sobre Inés Arredondo

Albarrán, Claudia, *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*. México, Juan Pablos, 2000.

Avendaño-Chen, Esther, *Diálogo de voces en la narrativa de Inés Arredondo*. México, Difocur-Universidad de Occidente, 2000.

Batis, Huberto. "Los relatos de Inés Arredondo", *Sábado*, 11 de noviembre, 1989.

Bradú, Fabienne. "La escritura subterránea de Inés Arredondo", en *Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX*. México, FCE, 1987, págs. 29-49.

Cázares, Laura. "La imperecedera mirada de amor. „En Londres”, de Inés Arredondo”, en *Lo monstruoso es habitar en otro*.

Corral, Rose. "Inés Arredondo: la dialéctica de lo sagrado", en Inés Arredondo, *Obras Completas*, pág. xiv.

Domecq, Brianda. "La mística de Inés Arredondo en „Olga”", en *Mujer que publica... Mujer pública*. México, Diana, 1994.

Escalante, Evodio. "El talante filosófico (y transgresor) de Inés Arredondo", en *Laberinto*, Milenio Diario, México, 15 de marzo de 2008.

Espejo, Beatriz. "Inés Arredondo o las pasiones subterráneas", en Elena Urrutia (coord.). *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*. México, Instituto Nacional de las Mujeres-El Colegio de México, 2006.

García Ponce, Juan. "La carne contigua (El incesto en la literatura contemporánea)". *Cruce de caminos*. Universidad Veracruzana, México, 1965.

_____. "Inés Arredondo: *La señal* la revela como una espléndida escritora", en *La cultura en México* (suplemento cultural de la revista *Siempre*), núm.207, 2 de febrero de 1966.

Hernández Escobar, Cristina. *Una poética de la pureza: La escritura necesaria de Inés Arredondo*. Tesis de licenciatura, UNAM, 2005.

Martínez Zalce, Graciela, *Una poética de lo subterráneo. La narrativa de Inés Arredondo*. México, Tierra Adentro, 1996.

- Pavón, Alfredo, “La anulación del yo en la Sunamita”, en *El presente insoportable (Soliloquio de la Solterona)*. Universidad Veracruzana, 1990.
- Pfeifer, Erna, “Huellas y señales”, *La Jornada Semanal*, 1 de abril, 1990.
- Romero Aguirre, Rocío. “Hacia una poética del silencio: Acercamiento al pensamiento artístico de Inés Arredondo desde cuatro cuentos”. Tesis de Maestría. México, UAM.
- Rubalcava, Vela e Hilda Atala. *La narrativa de Inés Arredondo en La señal: Un acercamiento lingüístico-discursivo*. Tesis de Maestría. UNAM.
- Serna, Enrique, “Dialéctica pasional de Inés Arredondo”, en *Las caricaturas me hacen llorar*. México, Joaquín Mortiz, 1996.
- Urroz, Eloy, “Forma, belleza y barbarie en los cuentos de Inés Arredondo”, en Inés Arredondo, *Las palabras silenciosas*, Sevilla, Algaida, 2007.
- Von der Walde, Lillian, “Apunte gótico, de Inés Arredondo”, en *Te lo Cuento otra vez. (La ficción en México)*. Ed. de Alfredo Pavón. Universidad Autónoma de Tlaxcala-Universidad Autónoma de Puebla, México, 1991.
- Zamudio, Luz Elena, coordinadora. *Lo monstruoso es habitar en otro. Encuentros con Inés Arredondo*. México, Juan Pablos-UAM, 2005.

Bibliografía de Luisa Valenzuela

- Valenzuela, Luisa. *El gato eficaz*. México, Joaquín Mortiz, 1972.
- _____. *Como en la guerra*. Buenos Aires, Sudamericana, 1977.
- _____. *Cambio de armas*. México, Martín Casillas, 1982.
- _____. *Cola de lagartija*. Buenos Aires, Brujuna, 1983.
- _____. *Realidad nacional desde la cama*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1990.
- _____. *Novela negra con argentinos*. Barcelona, Plaza & Janés, 1990.
- _____. *Cuentos completos y uno más*. México, Alfaguara, 1998.
- _____. *Peligrosas palabras*. Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 2001.
- _____. *Escritura y secreto*. México, Ariel, 2002.
- _____. *La travesía*. México, Alfaguara, 2002.
- _____. *Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de Nueva York*. Buenos Aires, Norma, 2002.
- _____. *Simetrías/Cambio de armas. Luisa Valenzuela y la crítica*. Valencia, Escultura, 2002.
- _____. *El placer rebelde*. Buenos Aires, FCE, 2003.
- _____. *Trilogía de los bajos fondos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- _____. *Generosos inconvenientes. Antología de cuentos*. Ed. de Francisca Noguero Jiménez. Palencia, Menoscuarto, 2008.
- _____. *Juego de villanos*. Barcelona, Thule, 2008.
- _____. “Lo sagrado y lo profano”, en *Página 12*, Buenos Aires, 12 de febrero de 2009.

Entrevistas a Luisa Valenzuela

Díaz, Gwendolyn. "Entrevista con Luisa Valenzuela" (Emory University, Atlanta, 1994), en Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos. *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*. Chile, Cuarto propio, 1996.

Gazarian Gautier, Marie-Lise. *Retratos en palabras, Entrevistas con 25 escritoras del mundo hispánico*. Ecuador, Casa de la Cultura, 2003.

Gliemmo, Graciela. *Las huellas de la memoria. Entrevistas a escritoras latinoamericanas*. Buenos Aires, Beas, 1994.

González Jordán, Héctor. "No quiero escribir como hombre", *etcéter@*. *Política y cultura en línea*. Consultada en noviembre del 2003.

Krakusin, Margarita. "En San Carlos de Bariloche con Luisa Valenzuela", *Alba de América*, revista del Instituto de Literatura y Cultura hispánica, Buenos Aires, volumen 17, núm. 32, 1999, págs.

Margulis, Alejandro. "Escribir es atravesar lo desconocido y tratar de mirar del otro lado". <http://www.ayeshalibros.com.ar/reportajes/repotajesvalenzuela.htm> Consultada el 17 de noviembre de 2007.

Ryerson, Marianella Collette. "Luisa Valenzuela. El lenguaje de la mujer", <http://literateworld.com/spanish/2002.escritormes/jul/wol/box1.html>. Consultada en octubre del 2007.

_____. "Luisa Valenzuela: El lenguaje de la mujer", <http://literateworld.com/spanish/2002/escritormes/jul/w01/box1.html>. Consultada en octubre del 2008.

Sívori, Cecilia. "La travesía de las palabras". Entrevista a Luisa Valenzuela. <http://www.luisavalenzuela.com/entrevista/cecisivora.htm>.

Ventura, Any. "No me gustan los que se sienten dueños de la verdad", entrevista a Luisa Valenzuela, *La nación*, 17 de febrero, 2007.

Bibliografía crítica sobre Luisa Valenzuela

Anderson m., Helene. "Autorretrato y testimonio en *Realidad nacional desde la cama* de Luisa Valenzuela: la dualidad del discurso especular", *Letras Femeninas*, Asociación de Literatura Femenina Hispánica, vol. XXVII, núm. 1, 2001, Número especial sobre Luisa Valenzuela.

Baeauvoir, Simone de. *Le deuxieme sexe*. París, Editions de Poche.

Brizuela, Leopoldo. "Las dos travesías de Luisa Valenzuela", en Luisa Valenzuela. *Escritura y secreto*. México, Tec de Monterrey/Ariel. 2002.

Cordones-Cook, Juanamaría. "El gato eficaz: discurso lúdico-erótico", *La palabra y el hombre*, núm. 75, 1991.

_____. "La práctica textual/sexual de Luisa Valenzuela en *Novela negra con argentinos*." *Letras Femeninas*, Asociación de Literatura Femenina Hispánica, vol. XXI, núms. 1-2, 1995.

_____. "Cambio de armas: hacia el umbral del secreto", en *Luisa Valenzuela sin máscara*, editora Gwendolyn Díaz, Buenos Aires, Feminaria, 2002.

Díaz, Gwendolyn y María Inés Lagos. *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*. Chile, Cuarto propio, 1996.

Domenella, Ana Rosa. "Luisa Valenzuela: "Donde pongo la palabra pongo el cuerpo", en Gutierrez de Velasco, Luzelena, et al. *De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas*. México, CM.-UAM, 1999.

"Dujovne Ortiz, Alicia. *Letras femeninas*, Asociación de Literatura Femenina Hispánica, vol. XXI, núms. 1-2, 1995.

Magnarelli, Sharon. "El significante deseo en *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela", *Escritura*, XVI, Caracas, 1991, N° 31-32.

Mangin, Annick. "Literatura y dictadura: *Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela", Université de Toulouse-Le-Mirail, <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/dc/mangin.pdf>, consultada en marzo de 2009.

Martínez, Nelly. *El silencio que habla. Aproximación a la obra de Luisa Valenzuela*. Buenos Aires, Corregidor, 1994.

Medeiros-Lichem, María Teresa. “El inexorable oficio de nombrar: *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, Volumen 12, no. 2, julio-diciembre 2001.

Perches, Ana. “El discurso hémblico en *Cola de lagartija*, en Adelaida López (comp), *Discurso femenino actual*. Puerto Rico, Universidad, 1995.

Sainz, Gustavo. “La narrativa de Luisa Valenzuela”, en Luisa Valenzuela, *Cuentos completos y uno más*, México, Alfaguara, 2003.

Trulli, Allison. “Hay que escribir: Luisa Valenzuela y su manera de infringir las reglas” Consultada en <http://www.clarku.edu/departments/foreign/trullithesis.pdf>, 6 de enero de 2009.

Bibliografía de teoría consultada y citada

Abad, Mercedes, Susana Constante *et al*, *Relatos eróticos*. Madrid, Castalia, 1990.

Acévez, Luis Mariano. *Erotismo en las cuatro estaciones. El ciclo del placer y la sexualidad en la vida*. México, Paidós, 2005.

Alberoni, Francesco. *Sexo y Amor*. Barcelona, Gedisa, 2006.

Aramoni, Aniceto. *La sexualidad, una forma de la existencia humana*. México, Documentación y Estudios de la Mujer, 1992.

Araujo, Helena. *La Scherezada Criolla. Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1989.

Aristóteles, *Ética Nicomáquea*. Traducción y notas por Julio Pallí Bonet. Madrid, Gredos, 1985.

Baigorria, Osvaldo. *Georges Bataille y el erotismo*. Madrid, campo de ideas, 2002.

Bajarlía, Juan Jacobo. “Paranoia del poder demoniaco en una gran novela”, en *Nueva presencia*, Buenos Aires, 1983.

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza, 1998.

Barrenechea, Ana María. "Alfonso Reyes: Embajador de la cultura de México". Rose Corral, editora. *Norte y sur: la narrativa rioplatense desde México*. México, El Colegio de México, 2000.

Barthes, Roland et al. *Análisis estructural del relato*. México, Ed. Coyoacán, 1996.

_____. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México, Siglo xxi, 2004.

_____. *S/Z*. México, Siglo xxi, 2001.

Bataille, Georges. *Madame Edwarda*. Traducción de Salvador Elizondo. Barcelona, Tusquets, 1981.

_____. *Historia del ojo*. Traducción y prólogo de Margo Glantz. México, Ediciones Coyoacán, 1994.

_____. *El erotismo*. Traducción de Antoni Vicens y Marie Paul Sarazin. Barcelona, Tusquets, 2002.

_____. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Selección, traducción y prólogo de Silvio Mattoni. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2001.

_____. *Las lágrimas de eros*. Traducción de David Fernández. Barcelona, Tusquets, 2002.

Bonaparte, Marie. *La sexualidad de la mujer*. Barcelona, Península, 1972.

Borges, Jorge Luis. "Prólogos, con un prólogo de prólogos", en *Obras completas IV*, Madrid, Emece, 2005.

Braunstein, Néstor. *El goce. Un concepto lacaniano*. México, Siglo XXI, 2006.

Bravo, Cristina. "El erotismo festivo en las cuentistas puertorriqueñas de hoy" en Antonio Cruz Casado, editor. *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*. Málaga, AnMal, 1997.

Burgos, Fernando, editor. *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*. Madrid, Castalia, 2004.

Caldiz, Laura y Diana Resnicoff. *Sexo, mujer y fin de siglo. La intimidad redescubierta*. Buenos Aires, Paidós, 1997.

Carter, Ángela. *The Sadeian Woman and Ideology of Pornography*. New York, Pantheon Books, 1978.

Cassgoli, Rossana. “La interpretación es trabajo del espíritu”, en *Pensar lo femenino. Un itinerario filosófico hacia la alteridad*. México, UNAM, Barcelona, Anthropos, 2008.

Chasseguet-Smirgel, Janine. *La sexualidad femenina*. Barcelona, Laia, 1977.

_____. *Ética y estética de la perversión. Las desviaciones de la conducta sexual como reescritura del universo*. México, Fontamara, 2007. (1ª, Edición, Laia, 1987).

Corbatta, Jorgelina. *Narrativas de la guerra sucia en Argentina*. Buenos Aires, Corregidor, 1999.

Cordones-Cook, Juanamaría. “Recuperación de una genealogía matrilineal: „Si esto es la vida yo soy Caperucita Roja”, *Casa de las Américas*, La Habana, enero-marzo de 2002, núm. 226.

Cortázar, Julio. *Último round*. Tomo II. México. Siglo XXI, 1969.

Cross, Elsa. “El paradigma de *Metis* o cómo la inteligencia femenina fue devorada por el hombre”, en Rossana Cassigoli, coordinadora. *Pensar lo femenino. Un itinerario filosófico hacia la alteridad*. México, UNAM, Barcelona, Anthropos, 2008, págs. 29-39.

Díaz Bild, Aída. *Humor y literatura: entre la liberación y la subversión*. Santa Cruz de Tenerife, Universidad de La Laguna, 2000.

Eco, Umberto. “Elogio de Franti”, en *Diario mínimo*. Barcelona, Nexos, 1988.

Eros literario. Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988. Madrid, 1989.

Fernández Olmos, Margarite y Lizabeth Paravisini-Gebert, editoras. *El placer de la palabra. Literatura erótica femenina de América Latina, Antología crítica*. México, Planeta, 1991.

Fletcher, Lea. “Un silencio a gritos: tortura violación y literatura en la Argentina”, *Feminaria*, IX, N° 17/18, Buenos Aires, 1996.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. México, Siglo XXI, 1991.

Freud, Sigmund. *Cartas a Wilhelm Fliess*. Buenos Aires, Amorrortu, 1986.

Giardinelli, Mempo y Graciela Gliemmo. *La Venus de papel*. Buenos Aires, Beas, 1998.

Gilberti, Eva. “Erótica: el amor, el goce, el placer, lo obscuro y la transgresión”, *Actualidad psicológica*, año X, no. 99, Buenos Aires, mayo de 1984.

Gilligan, Carol. *El nacimiento del placer. Una nueva geografía del amor*. Barcelona, Paidós, 2003.

Gliemmo, Graciela. “El erotismo en la narrativa de las escritoras argentinas (1970-1990). Apropiación, ampliación y reformulación de un canon”, *Poéticas Argentinas del siglo XX (Literatura y Teatro)*, Jorge Dubatti, Compilador. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1998.

_____. “Las dos caras de la luna: “Cambio de armas” y “Simetrías” de Luisa Valenzuela”, en *Luisa Valenzuela: Simetrías/Cambio de armas. Luisa Valenzuela y la crítica*. España, Ediciones y cultura, 2002.

_____. “Erotismo y narración en *Los amores de Laurita*”, en Rhonda Dahl Buchanan, editora, *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*.

González Luna, Ana Ma. “La escritura como expresión del proceso de iniciación en Inés Arredondo: un ejemplo de narrativa mexicana contemporánea”, en Emilia Perassi y Susana Regazzoni (coord.) *Mujeres en el umbral. De la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*. Sevilla, Renacimiento, 2006.

Gutiérrez de Velasco, Luzelena. “El problema de la voz en la narrativa femenina mexicana”, en *Iztapalapa*, México, D.F., núm. 37, julio-diciembre, 1995. Número monográfico sobre Escritoras latinoamericanas.

Heller, Agnes. *Instinto, agresividad y carácter*. Barcelona, Península, 1980.

Herbert, Marcuse. *Eros y civilización*, Barcelona, Ariel, 2002.

Hernández, Laura. *Escribir a oscuras. El erotismo en la literatura femenina latinoamericana*. Editorial de Belgrano, 2002.

Hite, Shere. *El informe Hite. Estudio de la sexualidad femenina*. Madrid, Suma de Letras, 2002.

Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Madrid, Alianza-Emecé, 1990.

Jaeger, Werner. *Paideia: Los ideales de la cultura griega*. México-Buenos Aires: FCE, 1962, pág. 333.

Jitrik, Noé. “Forma y significación en *El Matadero*, de Esteban Echeverría.” *El fuego de la especie. Ensayos sobre seis escritores argentinos*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Argentina.

Jong, Erica. *¿Qué queremos las mujeres?* Madrid, Aguilar, 2000.

Jung, Carl. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, Caralt, 1976.

- Kaplan, Betina. *Género y violencia en la narrativa del cono sur (1954-2003)*. Nueva York, Tamesis, 2007.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. México, Siglo xxi, 2006.
- Lacarrière, Jacques. *Diccionario del amante de Grecia*. Barcelona, Paidós, 2002.
- Lagarde Marcela y de los Ríos. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, UNAM, 2005.
- Lamas, Marta. “Nuevos valores sexuales”, en *Debate feminista*, Año 8, vol. 16, 1977.
- Laudano, Claudia. “De mujeres y discursos: veinte años es mucho”, *Feminaria*, IX, N° 17/18, Buenos Aires, 1996.
- Lawrence, D. H. y Henry Miller. *Pornografía y obscenidad*. Buenos Aires, Ed. Argonauta, 2003.
- Lo Duca. *Historia del erotismo*, Buenos Aires, Siglo veinte, 1970.
- López-Baralt, Luce y Francisco Márquez Villanueva, editores. *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*. Nueva Revista de Filología Hispánica. México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México 1995.
- López de Martínez, Adelaida. “Feminismo y literatura en latinoamérica: un balance histórico”, en Roland Forgues, compilador. *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*. Universidad de los Andes, 1999.
- López González, Aralia. *De la intimidad a la acción. La narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo*. México, UAM, 1985.
- Lorde, Audre. *Uses of the Erotic: The erotic as Power*. Nueva York, Out & Out Books
- Lorenzano, Sandra. “Los cuerpos de la transgresión” en *De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas*.
- Lugo, José Antonio. *La inocente perversión: mirada y palabras en Juan García Ponce*. México, Conaculta, 2007.
- Martínez, Graciela, Luzelena Gutiérrez de Velasco y Ana Rosa Domenella, editoras. *Femenino/Masculino en las literaturas de América. Escrituras en contraste*. México, UAM, 2005.

- Martínez, Z. Nelly. *El silencio que habla: Aproximación a la obra de Luisa Valenzuela*. Buenos Aires: Corregidor, 1994.
- Mattalia, Sonia. *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*. Iberoamericana, 2003.
- Mc Dougall, Joyce *Las mil y una caras de eros*. Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Medina, Raquel y Bárbara Zecchi, editoras. *Sexualidad y escritura (1850-2000)*. Madrid, Anthropos, 2002.
- Medeiros Lichem, María Luisa. *Reading the feminine voice in Latin American women's fiction. From Teresa de la Parra to Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela*. Nueva York, Peter Lang, 2002.
- _____. *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica*. Chile, Cuarto propio, 2007.
- Millet, Kate. *Sexual Politics*. New York, Doubleday & Company, 1970.
- Mizrahi, Liliana. *La mujer transgresora*. Bs. As., Emecé, 1991.
- Muñiz Huberman, Angelina. *Huerto cerrado, huerto sellado*. CNCA, México, 1992.
- Navarro Durán, Rosa. *La mirada al texto. Comentario de textos literarios*. Barcelona, Ariel, 1995.
- Navarro, Ginés. *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*. Barcelona, Anthropos, 2002.
- Nieves Alonso, María y Paulina Barrenechea, et al. "Habremos de reír, nos alegraremos, habrá deleite": Reflexiones sobre la risa." *Revista Atenea*, jun.dic.2007, no. 496, págs. 11-40.
- Nin, Anaïs. *Delta de Venus*. Madrid, Alianza, 2008.
- _____. *Henry Miller, su mujer y yo*. Buenos Aires, Emecé, 2006.
- _____. *Fuego. Diario amoroso (1934-1937)*. Madrid, Siruela, 2006.
- Nin, Anaïs y Henry Miller. *Una pasión literaria. Correspondencia (1932-1953)*. Madrid, Siruela, 2003.

- Ortega, Eliana. *Lo que se hereda no se hurta. Ensayos de crítica literaria feminista*. Chile, Editorial Cuarto Propio, 1996.
- Ortiz, Verónica. *Mujeres de palabra*, México, Joaquín Mortiz, 2005.
- Ostrov, Andrea. *El género al bias. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*. Córdoba, Alción, 2004.
- Parrilla, Osvaldo. *Comparación y contraste del erotismo en la ficción de María de Zayas y Carmen Riera*. Madrid, Pliegos, 2003.
- Partridge, Burgo. *Historia de las orgías*. Barcelona, Ediciones B, 2002.
- Paz, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona, Seix Barral, 1993.
- Perassi, Emilia y Susana Regazzoni. *Mujeres en el umbral. De la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*. Sevilla, Renacimiento, 2006.
- Pfeiffer, Erna. *Exiliadas, emigrantes, viajeras: encuentros con diez escritoras latinoamericanas*. Iberoamericana, 1995.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*. México, UNAM-siglo XXI, 2002.
- Plancarte Martínez, María Rita, editora. *Escrituras femeninas: estudios de poética y narrativa hispanoamericana*. Madrid, Pliegos, 2007.
- Platón, *Diálogos*, Tomo VI. Filebo, Timeo, Critias. Traducción y notas por Ma. Ángeles Durán. Madrid, Gredos, 2008.
- Preble-Niemi, Oralia, editora, *Afrodita en el Trópico: Erotismo y construcción del sujeto femenino en obras de autoras centroamericanas*. Maryland, Scripta Humanistica, 1999.
- Prego, Omar. *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona, Muchnick editores, 1985.
- Ramos, María Dolores y María Teresa Vera, coordinadoras. *Discursos, realidades, utopías. La construcción del sujeto femenino en los siglos XIX y XX*. Madrid, Anthropos, 2002.
- Rank, Otto. *The Incest theme in literatura and legend*. Baltimore, John Hopkins U, 1992.
- Reati, Fernando O. *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina (1975-1985)*. Buenos Aires, Legasa, 1992.
- Rougemont, Denis de. *El amor y occidente*. Barcelona, Kairós, 2002.

Riccio, Alessandra, “Eros y poder en *Informe bajo llave* de Marta Lynch, *Escritura*, XVI, Caracas, 1991, N° 31-32.

Sade. *Las 120 jornadas de Sodoma*. Madrid, Akal, 2004.

Sánchez, Edwin. *Abismos. Erotismo, poder, transgresión*. México, Laberinto, 2007. |

Seydel, Ute. “Múltiples final/idad/es del juego: Cristina Peri Rossi y Julio Cortázar”, en Graciela Martínez Zalce, Luzelena Gutiérrez de Velasco y Ana Rosa Domenella, editoras. *Femenino/Masculino en las literaturas de América. Escrituras en contraste*. México, UAM, 2005.

Shúa, Ana María y Alicia Steimberg, Selección y prólogo. *Antología del amor apasionado*. Buenos Aires, Alfaguara, 1999.

Silva-Velázquez, Caridad L. y Nora Erro-Orthman. *Puerta abierta. La nueva escritora latinoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1986.

Sófocles. “Edipo Rey”, en *Las siete tragedias*. México, Porrúa.

Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1988.

Tubert, Silvia. *Deseo y representación. Convergencias de psicoanálisis y teoría feminista*. Madrid, Síntesis, 2001.

Vidal, Virginia y Ana Vásquez, editoras. Prólogo “Disgresiones sobre la banda del crimen”, en *Crímenes de mujeres*. Santiago de Chile, Catalonia, 2004.

Zavala, Lauro, compilador. “Algunos aspectos del cuento”, en *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. México, UNAM, 1995.

Índice

Introducción	5
Capítulo 1. El erotismo	11
1.1. Concepto y deslinde	11
1.2. El erotismo literario	17
1.3. El erotismo en nuestra lengua	25
1.4. El erotismo femenino	30
Capítulo 2. Dos autoras distantes y distintas confluyen en la escritura del deseo	39
2.1. Inés Arredondo y Luisa Valenzuela	39
2.2. Inés Arredondo: una escritura en lucha	40
2.3. Luisa Valenzuela: una escritora cosmopolita	60
2.4. Pioneras distantes y distintas confluyen en la escritura del deseo femenino ..	72
Capítulo 3. El incesto: deseo transgresor	75
3.1. El tabú del incesto	75
3.2. La madre revela el deseo por el hijo	78
3.2.1. “Estío”	78
3.2.2. “Estío” e “Imagen primera” Diálogo de textos	91
3.2.3. “Los inocentes”	96
3.3. Electra niña descubre su deseo	97
3.4. Otras perspectivas del deseo incestuoso	102
3.4.1. El deseo del padre por la hija	102
3.4.1.1. “La sunamita”	103
3.4.1.2. “Mariana”	105

3.4.2. El deseo entre hermanos	106
3.4.2.1. “Río subterráneo”	107
Capítulo 4. El erotismo lúdico: fiesta del lenguaje y la imaginación	117
4.1. Lo lúdico: actividad humana esencial	119
4.2. La risa como subversión	122
4.3. El erotismo lúdico en “El gato eficaz”	126
4.4. Eros y humor en los cuentos de Luisa Valenzuela	135
4.5. <i>Novela negra con argentinos y Realidad nacional desde la cama</i>	146
4.6. Humor en los <i>Cuentos de hades</i>	153
4.6.1. “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja”	156
4.6.2. “No se detiene el progreso”	161
4.6.3. “4 Príncipes 4”	163
4.6.4. “La densidad de las palabras”	164
4.6.5. “Avatares”	167
4.6.5. “La llave”	170
4.7. “El deseo hace subir las aguas”	171
4.8. “El protector de tempestades”	173
Capítulo 5. Sexualidad y poder	177
5.1. Ares y Afrodita	177
5.2. Sexualidad, poder y perversión en tres cuentos de Inés Arredondo	181
5.2.1. “La sunamita”	181
5.2.2. “Las mariposas nocturnas”	186
5.2.3. “Sombra entre sombras”	198
5.3. Dictadura y perversión en tres textos de Luisa Valenzuela	213
5.3.1. “Cambio de armas”	214
5.3.2. “Cambio de armas” y “Simetrías”	230
5.3.3. <i>Cola de lagartija</i>	233
5.4. Dos autoras, diversas modalidades de develar el poder patriarcal	241

Capítulo 6. Eros y Tanatos	245
6.1. Placer y muerte.	245
6.2. Amor-pasión y muerte en Inés Arredondo	251
6.2.1. “Mariana”	251
6.2.2. “En Londres”	262
6.2.3. “Los espejos” y “Wanda”	268
6.3. Vida y muerte en la narrativa de Luisa Valenzuela	270
6.3.1. <i>El gato eficaz</i>	270
6.3.2. <i>Novela negra con argentinos</i>	274
6.3.3. “Alirka, la de los caballos”	277
6.3.4. “La palabra asesino”	281
6.4. Arredondo y Valenzuela ante Eros y Tanatos	285
Conclusiones	289
Bibliografía	299

