



VNiVERSIDAD  
D SALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

INSTITUTO DE IBEROAMÉRICA  
MÁSTER EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS  
TRABAJO FIN DE MÁSTER

---

*Novela negra con argentinos*  
Escritura, transgresión y búsqueda en la narrativa  
de Luisa Valenzuela

*Por*  
**Itxaso Lucero Sánchez**

*Dirigida por*  
Dra. Francisca Noguerol Jiménez

Salamanca, 2013



instituto de iberoamérica  
universidad de salamanca

## TABLA DE CONTENIDOS

Agradecimientos.....	3
Introducción .....	4
Capítulo primero: Contexto teórico .....	7
1.1. La cuestión del poder.....	7
1.2. El uso de la palabra como forma de transgresión .....	14
1.3. Cuerpo de mujer y escritura .....	18
Capítulo Segundo: La autora y su obra.....	28
2.1. Luisa Valenzuela: apuntes bio-bibliográficos .....	28
2.2. Política, literatura argentina, y la noción de compromiso en Luisa Valenzuela. ....	31
2.3. Luisa Valenzuela y la literatura escrita por mujeres en Argentina .....	34
Capítulo tercero: <i>Novela negra con argentinos</i> : el neopolicial según Valenzuela.....	38
3.1. Revisión del género policial: investigación y búsqueda.....	38
3.2. Elementos de la narrativa policíaca en <i>Novela negra con argentinos</i> .....	43
3.3. La ciudad de Nueva York como espacio vivo.....	48
Capítulo cuarto: Temas y estrategias en <i>Novela negra con argentinos</i> .....	51
4.1. Personajes atrapados en el recuerdo .....	51
4.2. El juego del lenguaje y sus lagunas.....	57
4.3. Teatro, máscara, fantasía y verdad .....	61
4.4. Grotresco: un regodeo en el asco .....	64
4.5. Escribir con el cuerpo.....	66
Conclusiones.....	71
Bibliografía .....	76

## AGRADECIMIENTOS

Quisiera aprovechar este espacio para expresar mi más sincero agradecimiento a quienes han estado a mi lado desde que el amor por la palabra se apoderó de mí.

Reciba, en primer lugar, mis gracias todo aquel profesor que haya colaborado en mi formación, sobre todo los pertenecientes al Instituto de Iberoamérica y al Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca por abrirme camino en el amplio mapa de Hispanoamérica y descubrirme recovecos literarios desconocidos para mí hasta hace un año. En este apartado, debo agradecer en especial a mi tutora, Francisca Noguerol, concederme el deseo de trabajar bajo su guía y permitirme aprender con sus palabras más de lo que nunca hubiera imaginado.

Por supuesto, no puedo dejar de dar las gracias, también, a mi familia y amigos por estar presentes en todo momento, regalándome siempre palabras y gestos reconfortantes.

A los clásicos: mi hermana Annie, especialmente culpable de mi acercamiento a las maravillas del mundo hispanoamericano, por dejarme contar con ella, no hasta dos o hasta diez, sino contar con ella. Héctor, pareja artística en lo que a drama se refiere, por su constante apoyo entre escena y escena. Jon Ander, por hacerme partícipe de su humor y acompañarme, con su cariño disimulado, en mis andanzas y rarezas. Y Luis Pastor, por ilustrarme desde el primer día y nunca colgar el teléfono.

A los presentes: Alba, por acogerme en su morada cuando lo he necesitado y llenar mi existencia de conversaciones ingeniosamente interminables. Patricia y Jonathan por compartir cada lágrima, carcajada, enfado y logro brindados por la experiencia que nos unió entre un septiembre y otro junio. María e Iker por vivir conmigo la redacción del presente trabajo, celebrar cada párrafo y animarme a escribir siempre uno más. Luna y Lunos por haber llenado mi último año de aplausos que no dejarán de resonar en mi cuerpo y aura. Y Fran, por aparecer de repente y quedarse a contagiarme de una ilusión que espero nunca me abandone.

Finalmente, quisiera agradecer a mi aita por formular continuamente esa pregunta que me ha ayudado a reafirmarme en mi deseo de estudiar lo que me apasiona. Y, por supuesto, mil gracias, ama, por darme absolutamente todo lo que siempre has tenido para hacerme feliz; por tu paciencia, tu apoyo, y por un amor imposible de igualar.

## INTRODUCCIÓN

*La escritura se nutre con avidez del descaro.  
De no ser así, nadie escribiría, nadie se lanzaría a la  
riesgosa aventura de sacar algo de la nada que es el acto  
de hacer arte.*

Luisa Valenzuela - *Escritura y secreto*

*Los libros de Luisa Valenzuela son nuestro  
presente pero contienen también mucho de nuestro  
futuro.*

Julio Cortázar

El presente proyecto tiene como principal objetivo el análisis de *Novela negra con argentinos* (1990), texto de Luisa Valenzuela que, si bien no ha alcanzado la atención de otros títulos de la autora, resulta paradigmático de su poética. Valenzuela es una de las autoras argentinas contemporáneas que suscita mayor atención de un tiempo a esta parte, lo cual se debe tanto a la versatilidad de su producción como a sus aportaciones a la teoría literaria. Reconocida narradora, cuentista, ensayista y profesora, los trabajos de esta autora se caracterizan sobre todo por un afán de ruptura que afecta tanto al fondo como a la forma de los mismos.

La elección de esta novela para mi estudio se debe, en primer lugar, a que presenta los principales rasgos de la poética de la autora. Así, desarrolla una importante reflexión sobre la tríada *cuerpo, palabra y poder*, y presenta además la idea de abyección como central en su literatura – con la asunción de la propuesta de “escribir con el cuerpo” y la defensa de lo grotesco y el “regodeo en el asco”. Por otra parte, manifiesta los principales rasgos de la poética del cuerpo, mantenida por la autora a través de la defensa del sexo como liberación y como forma de escritura, por la que se llega a descubrir un grave secreto central en la trama. Finalmente, *Novela negra con argentinos* permite explorar los recursos narrativos utilizados por diferentes autores –entre los que se encuentra Valenzuela- para enfrentar el periodo de la dictadura militar en Argentina y la consiguiente represión vivida durante estos años, así como la diáspora de la que la propia escritora fue víctima, y que se convierte en motivo central en esta obra.

Si bien la novela de Valenzuela permite, por su versatilidad, realizar un estudio extenso y desde distintas perspectivas, en la presente investigación pretendo desarrollar mi análisis en torno a los tres conceptos de *cuerpo, palabra y poder* relacionados en *Novela negra con argentinos* con las ideas de *búsqueda y transgresión*. Dada la amplitud de miras del texto de Valenzuela, analizaré estos elementos no solo teniendo en cuenta su producción, sino explorando asimismo teorías filosóficas y literarias centradas en la reflexión sobre género, discurso y poder. Recurriré para ello a las teorías de género sexual, la psicocrítica, la

narratología y la deconstrucción, y asimismo me acercaré a la discusión sobre el policial por ser éste el molde elegido por Valenzuela para dar rienda suelta a sus inquietudes.

En el primer capítulo desarrollo el contexto teórico atendiendo específicamente a las cuestiones de *poder*, *palabra* y *cuerpo*, creando así una base esencial para explorar y comprender algunas nociones necesarias para que el estudio de la novela resulte fructífero. Así, en un primer momento reflexionaré sobre la relación entre poder y género construida desde las teorías sociopolíticas de Gerda Lerner, Carole Pateman y Kate Millett, seguida del estudio de los fundamentos psicoanalíticos de Jacques Lacan y la visión del poder de Michel Foucault, imprescindibles para entender la posición de la mujer en el discurso falogocéntrico. En un segundo apartado abordaré el uso de la palabra tanto por parte del colectivo masculino como del femenino, exponiendo las conclusiones sobre este aspecto de autoras como Rosario Castellanos, Virginia Woolf, Luce Irigaray, Hélène Cixous, o la propia Valenzuela. Me referiré aquí específicamente a la idea del lenguaje como herramienta de transgresión, que permite a la mujer romper el silencio que el patriarcado impone y reafirmarse en su condición. Este capítulo concluirá con un repaso a diferentes teorías femeninas/feministas sobre escritura y cuerpo de mujer en relación con la propuesta de Valenzuela de “escribir con el cuerpo”. Incluiré aquí la teoría ginocrítica de Elaine Showalter, corriente a la que pertenecen los escritos de Irigaray sobre *le parler femme*, de Cixous sobre la *écriture féminine* y de Julia Kristeva sobre la revolución del lenguaje y lo abyecto.

En el segundo capítulo relataré la biografía de Luisa Valenzuela en relación con su producción literaria, comentada brevemente en este mismo espacio. El segundo y tercer apartado revisan el conjunto de obras de la autora desde dos perspectivas: por un lado, en cuanto al contexto político que las explica, presente en una literatura de compromiso que lidia, en su mayor parte, con el concepto de memoria; por otro lado, dentro de la literatura de temática política escrita por mujeres, unida a las ideas de feminismo, erotismo y, en el caso particular de Valenzuela, de secreto.

El tercer capítulo revisará la historia del género policial en la literatura, que parte de la *novela enigma* de Edgar Allan Poe o Sir Arthur Conan Doyle a la novela negra de Dashiell Hammett y concluye con el llamado *neopolicial argentino*, el cual resta importancia a la investigación para sumársela a la búsqueda, en un sentido más bien filosófico y psicológico. Este repaso resulta pertinente, puesto que en los siguientes apartados analizo los diferentes elementos de la novela policial reflejados en *Novela negra con argentinos*, incluyendo la ciudad de Nueva York como espacio que forma parte de la trama, siempre en relación con esta

búsqueda de la identidad individual a partir de la transgresión de límites tanto morales como físicos.

El último capítulo se dividirá en cinco epígrafes, cada uno de los cuales tratará un aspecto propio de la literatura de Valenzuela aplicado a *Novela negra con argentinos*. Así, en un primer momento me centraré en el análisis de los personajes como entes que han caído en la trampa del recuerdo y la memoria y que deben encontrar una forma de volver a la vida. En el segundo apartado analizaré la estructura de la novela como parte de un juego de silencios, bromas y rupturas, estrategia que Valenzuela aplica para reflejar los peligros de la falta de comunicación y la importancia del humor y el juego en la existencia. Seguidamente se reflexionará sobre la idea de verdad, vista en el texto a través de los cambios de identidad que sufren los personajes, reflejados mediante la combinación de máscaras y desnudos. En el cuarto epígrafe se abordará el “regodeo en el asco” de la autora, repasando elementos concretos del texto, como puede ser la tortura, que relaciono con el teatro de la crueldad y el neogrotesco argentino. Como conclusión de mi estudio sobre *Novela negra con argentinos*, destacaré cómo, a través de los personajes de Agustín y Roberta, la autora expone el significado de la práctica de “escribir con el cuerpo”, el placer y el riesgo que este acto conlleva y la finalidad concreta y personal de dicha actividad.

## CAPÍTULO PRIMERO: CONTEXTO TEÓRICO

### 1.1. LA CUESTIÓN DEL PODER

*El problema de la mujer siempre ha sido un  
problema de hombres.*  
Simone de Beauvoir

El siglo XX se ha consolidado como el siglo de la mujer, en lo que al plano cultural se refiere, puesto que ha sido durante este período cuando el género femenino y los estudios sobre este han conseguido salir a la luz y mantenerse a la vista. Ello tiene como consecuencia la apertura definitiva de un debate que durante mucho tiempo se intentó ignorar, incluso acallar. Este silencio deriva del temor de muchos a que se cuestionara la validez de los valores tradicionales que durante siglos han regido nuestra sociedad, lo que trastocaría el sistema patriarcal establecido.

El origen de este sistema ha sido estudiado por un gran número de teóricos, siendo el trabajo realizado por Gerda Lerner<sup>1</sup> uno de los más importantes dentro del campo de los estudios de género. En *La creación del patriarcado*, esta autora cuestiona la razón por la que durante la mayor parte de la historia la mujer ha vivido bajo la dominación del poder masculino. Este estudio se realiza, en efecto, desde una perspectiva histórica, dejando a un lado la relación entre las dicotomías hombre/mujer y cultura/naturaleza en las que la tradición se ha apoyado para justificar la dominación masculina. Lerner proporciona una serie de datos sobre culturas antiguas que dan cuenta de la existencia, previa al patriarcado, de sociedades matriarcales o sistemas igualitarios en los que la diferencia biológica entre hombres y mujeres no funcionaba como excusa para la subordinación femenina.

Otros teóricos dan un paso más; es este el caso de Johann Jakob Bachofen<sup>2</sup>, que tras realizar un estudio de los mitos clásicos apunta que el sistema social originario, prehelénico, fue de carácter matriarcal. Si bien existió una primera fase durante la cual la mujer se veía sometida a la fuerza sexual del hombre, pronto se produjo una reacción a esta circunstancia por parte del género femenino, lo cual dio lugar a dos nuevos tipos de orden social: la civilización amazónica, donde el hombre vive sometido al poder de la mujer; y la ginecocracia, basada en la institución matrimonial, las relaciones de sangre y la maternidad. En ella el derecho materno regía la sociedad, otorgándole un poder mayor a la mujer por ser ella quien creaba los lazos sanguíneos en su papel de madre. Sin embargo, al estar este derecho basado en la naturaleza de la mujer como madre, su estabilidad se cuestionó frente a la seguridad que proporcionaba una sociedad civil basada en la razón masculina. El

---

<sup>1</sup> Lerner, Gerda. *La creación del patriarcado*. Barcelona: Editorial Crítica, 1990.

<sup>2</sup> Bachofen, Johann Jakob. *El matriarcado*. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

cambio, por tanto, se produce cuando la línea de sangre materna se olvida en favor del Nombre del Padre; y la naturaleza –y como consecuencia lo femenino asociado a esta– vuelve a quedar en un puesto inferior a aquel donde se sitúan los valores masculinos. Aún así, hay que destacar cómo ese nombre del padre, y como consecuencia la paternidad suponía, en realidad, como apunta Cixous citando las palabras de Joyce, “una ficción legal”<sup>3</sup> que muy astutamente los hombres elevaron a la categoría de realidad.

De este modo, independientemente de cuán poderosas fueran las mujeres en ciertas culturas y épocas pasadas, conforme la historia se fue desarrollando las diferencias biológicas entre los sexos y la relación de las mujeres y los hombres con las ideas de naturaleza o cultura, respectivamente, cobraron más importancia, convirtiéndose así en la base sobre la que se construyó un sistema de organización patriarcal vigente hasta hoy en día. Esta situación tuvo como consecuencia el establecimiento de la dominación masculina como “un fenómeno universal y natural”<sup>4</sup> y, por consiguiente, inmutable.

La sociedad civil se vio entonces como el resultado de un contrato, que Carole Pateman explica como un “pacto sexual-social”<sup>5</sup>, del cual la parte sexual ha sido históricamente ignorada por los individuos que lo firmaron. Este acuerdo pretende promocionar una sociedad donde todos los individuos gozan de los mismos derechos y libertades; no obstante, como comenta Pateman, no todo ser humano encaja en la condición de individuo: “sólo de los varones cabe decir que son ‘individuos’”<sup>6</sup>. Las mujeres quedan entonces fuera de ese contrato que prometía libertad e igualdad, convirtiéndose la diferencia sexual en “la diferencia entre libertad y sujeción”<sup>7</sup>.

Esta diferencia sexual viene siendo explotada por el régimen patriarcal, que potencia y manipula culturalmente los rasgos que pretende característicos de cada género, ya sean referidos a la fuerza, la inteligencia o las emociones, para que se adapten a un modelo donde el sexo femenino es considerado débil. De esta forma, se privilegia la visión tradicionalista que justifica la superioridad del género masculino “en nombre de la razón y del *orden natural* de las cosas”<sup>8</sup>. Así, como bien apunta Kate Millett “el hombre creó la imagen de la mujer que todos conocemos adaptándola a sus necesidades”<sup>9</sup>.

---

<sup>3</sup> Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 1995, p. 66.

<sup>4</sup> Lerner, Gerda. *La creación... op. cit.*, p. 34.

<sup>5</sup> Pateman, Carole. *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos, 1995, p. 9.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Lomas, Carlos. *¿El otoño del Patriarcado? Luces y sombras de la igualdad entre hombres y mujeres*. Barcelona: Península, 2008, p. 291. Las cursivas son del original.

<sup>9</sup> Millett, Kate. *Política sexual*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 105.



Esta afirmación se ve reiterada si repasamos, como propone Millett en su *Política Sexual*, el mito del pecado original donde el hombre, que “tiene a Dios de su parte”<sup>10</sup>, posee el don de crear vida. Al nacer Eva de la costilla de Adán, resulta que durante un momento Adán se ha encontrado solo en el Paraíso, gozando de un poder absoluto. Si de pronto aparece Eva, él debería renunciar a parte de ese poder a favor de la convivencia; sin embargo, en lugar de compartir su imperio, Adán – y como él los hombres terrenales – lo utiliza para crear una mujer que se adapte a sus necesidades y pueda utilizarla o anularla a su antojo.

Si bien las observaciones de Kate Millett parten de un punto de vista político – como indica el título de su obra– la autora explora diferentes campos de estudio, entre los que se encuentran la biología, la psicología, o la literatura, para llevar a cabo la denuncia del dominio patriarcal instaurado en la sociedad. Gracias a la riqueza de contenidos de su tesis, Millett se convierte en la figura más destacada de la rama angloamericana de la Segunda Ola del Feminismo<sup>11</sup>, y *Política Sexual* se consolida como la obra “madre’ y precursora de todos los trabajos posteriores de la crítica feminista de la tradición angloamericana”<sup>12</sup>.

En lo referido a la literatura, la norteamericana realiza un análisis de una serie de obras escritas por los autores D.H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer y Jean Genet, quienes se alimentan de los estereotipos femeninos, regodeándose así en el uso de una imagen de la mujer totalmente definida por los hombres. En este sentido, Millett se vale de la literatura como recurso para indagar en la construcción de una supuesta naturaleza de la mujer que, aunque diste considerablemente de la realidad, sirve al colectivo masculino como clave para mantener su poder sobre las féminas.

Dentro de la corriente angloamericana en la que destaca Kate Millett también se encuentran otras autoras que han trabajado con la literatura como herramienta de descripción y análisis de la situación sociopolítica de la mujer a lo largo de la historia. Ejemplos que hemos de mencionar son: Mary Ellmann, pionera en el estudio de la figura de la mujer en literatura escrita por hombres, con su obra *Thinking about Women* (1968) que

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>11</sup> Se conoce como Segunda Ola del Feminismo a la actividad teórica desarrollada desde principios de los años 1960 hasta finales de la década de 1990. Existen dos corrientes principales de desarrollo de esta segunda ola: la corriente angloamericana, cuyas máximas representantes son Kate Millett y Elaine Showalter; y la corriente francesa, donde destacan Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva. Esta etapa va precedida por la llamada Primera Ola del Feminismo, con la que comienza el desarrollo del movimiento político feminista entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX en Inglaterra y Estados Unidos. Figuras destacables de este período son Virginia Woolf en Inglaterra y Simone de Beauvoir en Francia. Finalmente, existe una Tercera Ola que comienza alrededor de 1990 y se extiende hasta hoy en día. Es importante resaltar en este momento a Judith Butler, impulsora de la teoría *Queer*.

<sup>12</sup> Moi, Toril. *Teoría Literaria Feminista*. Madrid: Cátedra, 1988, p.38.

inaugura el estudio de lo que hoy se conoce como “imágenes de mujeres” o “figuras de lo femenino”<sup>13</sup>; Ellen Moers, quien en *Literary Women* (1976) trabaja con obras de autoras con el objetivo de definir una tradición literaria femenina, algo que en el canon tradicional no quedaba reflejado al estar regido por la tradición patriarcal. Finalmente, también corresponden a este grupo Elaine Showalter con *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing* (1977), o Sandra Gilbert y Susan Gubar con *The Madwoman in the Attic* (1979), que continúan la idea inaugurada por Moers de estudiar la situación de la mujer a partir de obras escritas propiamente por autoras.

Los trabajos de estas críticas dan cuenta de cómo la manipulación cultural se ejerce no sólo a través de la propia escritura, sino también del trato que se le da a la literatura de mujeres. En conjunto, el peso de los efectos de esta manipulación cae directamente sobre la psicología femenina. Esto tiene como consecuencia la incapacidad de la mujer para cuestionar los valores que el hombre ha determinado como naturalmente femeninos. Esta situación se instaura sin problema en la sociedad civil, de tal manera que incluso ya en el siglo XIX – cuando los primeros movimientos feministas comienzan a surgir – intelectuales de la época plantean que si las mujeres van a gozar de una educación, esta debería ir dirigida a las necesidades del hombre<sup>14</sup>.

Así, el universo, en un principio neutro, acaba construyéndose alrededor del sexo masculino, al cumplirse una Ley del Padre hábilmente instaurada cuya permanencia queda asegurada, puesto que otorga el poder únicamente a aquellos a quienes interesa privilegiar. Luisa Valenzuela explica esta situación ayudándose de la imagen del falo como “gran significante”, que queda colocado en el centro como modelo universal, separando al hombre de la mujer<sup>15</sup>. En el dibujo que pinta Valenzuela, es el varón quien disfruta de la parte soleada, caliente, segura y civilizada, quien cómodamente se apoya en la cara buena del puntiagudo estandarte; la mujer, por su parte, es relegada a la zona oscura, sombría y desagradable, donde no existe la idea de civilización, sino que se corresponde con una naturaleza salvaje y pantanosa. De esta forma, el falo separa al sexo masculino del femenino y deja a la mujer limitada por una pared fría, a la que no debería acercarse por su bien, y que mucho menos debería intentar saltar.

La idea de presentar el falo como un elemento del lenguaje viene dada por la filosofía de Jacques Lacan, de quien Luisa Valenzuela se proclama seguidora. En una

---

<sup>13</sup> Sánchez Dueñas, Blas. *Literatura y feminismo*. Sevilla: Arcibel, 2009, p. 119.

<sup>14</sup> En palabras de Jacques Rousseau “Toda la educación de la mujer habría de ser relativa al hombre. Agradarle, serle útil (...) hacerle la vida dulce y placentera: tales son los deberes que la mujer habría de aprender desde la infancia” En Millett, Kate. *Política sexual... op. cit.*, p. 148.

<sup>15</sup> Valenzuela, Luisa. *Peligrosas palabras*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 2001, p. 45.

entrevista a Evelyn Picón Garfield la autora explica esta fascinación por el psicoanalista francés: “I read Lacan before I began to write *Como en la guerra*. I spent a sleepless night reading Lacan. It was a great discovery for me. (...) That small bite of the Lacan ‘apple’ opened many roads for me”. Desde ese momento, la filosofía lacaniana, así como la de otros autores estructuralistas cuyos trabajos se centran en entender la conexión entre subconsciente y lenguaje, se convierte en herramienta indispensable para el análisis de la literatura de Valenzuela, “[which] is based very much on the possibility of multiple significations for a signifier”<sup>16</sup>.

A pesar de que las ideas de Lacan se basan en las teorías de Sigmund Freud, cuyo trato a la mujer se ha efectuado desde una clara misoginia, el autor francés ha disfrutado de una buena acogida en el sector feminista. Esta consideración deriva del hecho de que “Lacan reformula las teorías de Freud con el lenguaje de Saussure”<sup>17</sup>, lo cual supone un alejamiento del estudio del aspecto anatómico en el que se centra el autor vienés y que degrada al sexo femenino, y le aproxima al aspecto simbólico a través del estudio del lenguaje.

En su libro *Para comprender a Lacan*, Jean-Baptiste Fages recorre paso a paso los conceptos básicos del discurso lacaniano. Entre ellos se encuentra la dicotomía Orden Simbólico y Orden Imaginario que, como apunta Toril Moi, “es uno de los conjuntos de términos relacionados más importantes en la teoría lacaniana”<sup>18</sup>. Si Freud comienza su discurso con el complejo de Edipo, Fages explica que Lacan introduce como anterior a este el estadio del Espejo<sup>19</sup>, el cual se estudia imaginando a un niño de entre seis y dieciocho meses ubicado frente a un espejo. La reacción del niño se divide en tres etapas, a saber: 1) El niño trata la imagen que ve en el espejo como si fuera una imagen real de otro; 2) el niño comprende que la imagen del espejo no es real; 3) finalmente, el niño se identifica con la imagen y se reconoce en ese otro que le mira desde el espejo. Esta identificación resulta el principio de la adquisición de identidad como sujeto del niño, y se realiza en el Orden Imaginario donde se enfatiza la relación primera del niño con la madre. En este sentido, la tercera etapa del Espejo se equipara al primer estadio edípico.

---

<sup>16</sup> Palabras de Luisa Valenzuela originalmente publicadas en Picón Garfield, Evelyn. “Interview with Luisa Valenzuela.” *Women's Voices from Latin America: Interviews with Six Contemporary Authors*, Wayne State University Press, 1985, pp. 141-165. Consultadas el día 2 de enero de 2013 en: <http://www.enotes.com/luisa-valenzuela-essays/valenzuela-luisa-vol-104/luisa-valenzuela-with-evelyn-picon-garfield>

<sup>17</sup> Selden, Raman. *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Editorial Ariel, 1996, p. 101.

<sup>18</sup> Moi, Toril. *Teoría literaria... op. cit.*, p. 109.

<sup>19</sup> Fages, Jean-Baptiste. *Para comprender a Lacan*. Buenos Aires: Amorrortu, 1973, pp. 13-21.

Al reconocerse el niño como sujeto, se identifica también con el deseo de la madre, dirigido al falo que le falta, convirtiéndose así en deseo del deseo de la madre. No obstante, igual que el niño se reconoce en la imagen del espejo pero no es esa imagen, también se reconoce en la figura del falo sin serlo; por ello Lacan sitúa este razonamiento en lo Imaginario. Además, el psicoanalista francés utiliza el término “falo” como metáfora paterna o de la Ley del Padre; en ningún caso habla de órgano sexual masculino. En el segundo estadio del Edipo aparece el padre para anular la identificación del niño con el falo y, como consecuencia, la madre queda privada del falo; es entonces cuando el niño se encuentra con la Ley del Padre. Si el falo realmente es la Ley del Padre y el niño se identifica con el falo, la identificación del niño con el Padre como Ley, como palabra con el poder, sucede en el tercer estadio. Es entonces cuando el niño pasa del Orden Imaginario al Simbólico del lenguaje, cuyo uso le permite encontrar su lugar en la sociedad.

Así, tras el estudio de la obra de Lacan el falo deja de verse relacionado con el órgano sexual masculino, el pene que la mujer envidia según la teoría de Sigmund Freud. Si al hablar del falo como la Ley básica de ese Orden Simbólico y como un “gran significante” nos situamos en el campo del lenguaje, por asociación, entonces, este discurso apoyado en el falo se convierte en herramienta de separación entre sexos, que usado a favor del poder masculino oprime al que se ha dado en llamar “sexo débil”.

Michel Foucault explora en su *Historia de la sexualidad* (1976) la conexión entre el poder, el discurso y el sexo. En su estudio, el filósofo francés trata la sexualidad concretamente como acto, y el discurso al que se refiere es el pronunciado para dirigir dicho acto. Apunta que “los discursos sobre el sexo –discursos específicos, diferentes a la vez por su forma y su objeto– no han cesado de proliferar”<sup>20</sup> puesto que existe una “necesidad de reglamentar el sexo”<sup>21</sup>. Si la palabra es poder y la tradición occidental considera el sexo como núcleo donde se manifiesta nuestra verdad como sujetos<sup>22</sup>, la única posibilidad de acceder al control absoluto de la sociedad es a través de este tipo de discurso.

Tras analizar la filosofía de Foucault, Miguel Ángel Cortés Rodríguez obtiene una serie de reglas con respecto a la formación controlada de la sexualidad; destacaremos dos entre todas: aquellas que se pueden aplicar al funcionamiento del discurso, y el poder en cuanto a lo que el sexo femenino como comunidad reprimida se refiere. Por un lado, señala el autor que el conocimiento del ser humano sobre la sexualidad es fruto de las relaciones

---

<sup>20</sup> Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad* V.1. Madrid: Siglo XXI Editores, 1992, p. 26.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>22</sup> Foucault, Michel. *Un diálogo sobre el poder*. Madrid: Alianza, 1981, p. 147.

de poder que la manejan<sup>23</sup>; lo mismo ocurre con la imagen de la mujer, la cual viene determinada por el discurso falocéntrico que rige las relaciones de poder entre los géneros.

Por otro lado, y enfatizando la noción de represión unida al concepto de poder, Cortés tacha de prohibitivo el discurso que el poder aplica al sexo: “no experimentarás placer, no hablarás, no aparecerás; en definitiva, no existirás, salvo en la sombra y el secreto”<sup>24</sup>. Estas palabras se refieren al acto sexual y a aquellos que pretenden disfrutar de él; no obstante, fácilmente podrían formar parte de un decálogo dirigido a las féminas, cuyo lugar, efectivamente, se ubica en el lado oscuro del falo. Así, al revisar la filosofía foucaultiana es posible establecer una relación entre el sexo como acto y el sexo femenino a través del análisis del discurso.

Es interesante recurrir al diccionario de la Real Academia Española de la Lengua y comprobar que, en su tercera acepción, el término “discurso” significa “uso de razón”. Si se relacionan ahora las ideas de discurso y poder se entiende uno de los motivos por los que “naturalmente” el poder es ostentado únicamente por los hombres, ya que la razón es, según la tradición, una cualidad estrictamente masculina. Por tanto, ya desde un primer momento el propio término “discurso” colabora con el proyecto patriarcal de subordinación de la mujer. Además, el discurso entendido como uso del lenguaje supone el medio por el cual se consigue el poder; es más, “el discurso es ‘una violencia que ejercemos sobre las cosas’”<sup>25</sup>.

En un sistema social de orden patriarcal, esas “cosas” que reciben la violencia del discurso del poder vienen representadas por las mujeres, siendo esta, además, aplicada en distintos niveles. El primer nivel consiste en la imposición del silencio: la mujer no debe hablar porque no es lo suyo, porque no sabe – si bien no sabe porque la Ley asegura que no se le enseñe a hablar –. En segundo lugar, el género neutro se corresponde en su totalidad con las formas masculinas: esto supone que el género femenino queda excluido de buena parte del discurso. Lo mismo ocurre con lo universal que, en palabras de Wittig, “has been, and is, continually at every moment, appropriated by men”<sup>26</sup>, y en ningún momento refleja el universo femenino por lo que, en realidad, carece de universalidad. Finalmente, el tercer nivel de violencia se encuentra en el propio uso de la lengua para la elaboración de discursos en los que se describe, se manipula y se maneja la figura de la mujer: mitos,

---

<sup>23</sup> Cortés Rodríguez, Miguel Ángel. *Poder y resistencia en la filosofía de Michel Foucault*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010, p. 108.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>25</sup> Raman Selden cita estas palabras de Foucault en. *La teoría literaria... op. cit.*, p. 122.

<sup>26</sup> Palabras de Monique Wittig recogidas en la introducción a Showalter, Elaine. *Speaking of Gender*. New York; London: Routledge, 1989, p. 1.

cuentos, ensayos científicos o sociológicos y leyes, constituyen algunos ejemplos de este hecho.

El ejercicio de la violencia y el control de los grupos sociales a través de la fuerza se relaciona de forma inmediata con otros tipos de regímenes como pueden ser los procesos dictatoriales o monarquías autoritarias, más que con el régimen patriarcal propiamente dicho. Esto se debe probablemente a que este último se basa en un presunto orden natural, lo cual justifica que “su sistema socializador [sea] tan perfecto, la aceptación general de sus valores tan firme y su historia en la sociedad humana tan larga y universal”<sup>27</sup>. Sin embargo, como señala Millett, “la sociedad patriarcal ejercería un control insuficiente, e incluso ineficaz”<sup>28</sup> si se abstuviera de practicar la violencia.

Si bien Millett se refiere concretamente al uso de la fuerza bruta, la misma teoría puede utilizarse para explicar cómo el lenguaje posee la misma capacidad de opresión que la violencia física. De hecho la fuerza del lenguaje es mayor puesto que, como se ha señalado anteriormente, ésta puede desatarse en varios niveles o formas de discurso, que se construyen finalmente como un gran muro que la mujer tiene prohibido traspasar.

## 1.2. EL USO DE LA PALABRA COMO FORMA DE TRANSGRESIÓN

*No es la forma en que hablamos o sentimos  
lo que nos hace lo que somos, es lo que hacemos o no  
logramos hacer.  
Jane Austen - Sentido y sensibilidad*

En *Sobre cultura femenina*, Rosario Castellanos reflexiona sobre la posibilidad de la mujer para conseguir el permiso masculino con el que adentrarse en el mundo de la cultura: “Me lo negará” –concluye–: “Ni yo ni ninguna mujer tenemos nada que hacer allí”<sup>29</sup>. En efecto, según el orden establecido el hogar era el lugar donde las féminas debían permanecer, y ni siquiera allí se les permitía levantar la voz pues, aunque lo privado era terreno femenino, el cabeza de familia seguía siendo el hombre. Si la mujer carecía de un espacio donde poder expresarse –incluso en el ámbito privado que le pertenecía según la tradición–, difícilmente conseguiría hacerse un hueco en el mundo de la cultura reservado exclusivamente a los hombres.

Si bien a muchos nunca les interesó que la voz femenina se escuchara, sobre todo por temor a que discutiera su condición de sexo débil, esto no implica que la cuestión de la

---

<sup>27</sup> Millett, Kate. *Política sexual... op. cit.*, p. 100.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Castellanos, Rosario. *Sobre cultura femenina*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 83.

mujer no haya sido investigada hasta el siglo XX. En su ensayo *Una habitación propia*, Virginia Woolf afirma que la mujer es “quizás el animal más discutido del universo”<sup>30</sup>, pero discutido por ellos. Es decir, las mujeres siempre han destacado como tema en el mundo de la cultura; no obstante, no se les permitía ser más que un objeto de estudio. Únicamente el hombre poseía, de este modo, el poder, para usar el lenguaje y construir un discurso, aunque fuera sobre el sexo opuesto. El sujeto que debía participar en el mundo de la cultura, por tanto, era el hombre, aunque muchas veces éste elegía el género femenino como objeto de sus ensayos científicos o sociológicos donde, en la mayoría de los casos, la figura de la mujer quedaba degradada, al ser considerada anormal y carente de razón.

Sin embargo, en la literatura el perfil de la mujer se dibujó en muchos casos de forma diferente al que la ciencia y la filosofía proporcionaba: en los cuentos de hadas, si bien las doncellas aparecen como débiles, estúpidas y necesitadas de un príncipe que las salve, a la bruja se la dota de inteligencia y atrevimiento, puesto que su actividad principal es idear y llevar a cabo un plan que le permita trastocar el orden establecido. Los trabajos de Shakespeare muestran a mujeres más prácticas y vivas que los hombres, como Lady Macbeth, o aquellas que responden a los ataques del otro sexo, como Beatrice. En el terreno latinoamericano, Gabriel García Márquez presenta en sus obras a mujeres orgullosas e imposibles de domar: Fermina Daza es el ejemplo, e incluso el escritor colombiano hace de Úrsula Iguarán una auténtica matriarca. ¿Dónde queda entonces esa carencia de genialidad de las mujeres, su limitada inteligencia y la incapacidad de mando de la que los teóricos hablaban? Como personaje literario, a la mujer se la dota de picardía, curiosidad e inteligencia, cualidades que la permiten traspasar los límites que el orden “natural” establecía. Como apunta Virginia Woolf, en la literatura la mujer es importante y heroica, “tan grande como el hombre”, capaz incluso de transmitir con palabras los más profundos pensamientos<sup>31</sup>.

Uno de los errores que llevaron a la conservación durante siglos del sistema patriarcal fue creer que en la realidad, la mujer coincidía con el retrato que de ella hizo el discurso masculino en estudios científicos, sociológicos, o en la propia literatura. Dar por hecho los estereotipos según los cuales la mujer es o bien malvada y culpable de todos los males del mundo, o bien un ángel puro y manejable, no podía ser más dañino. No obstante, la historia nos muestra una serie de “disidentes” que sin duda se identifican con los personajes literarios femeninos en su empeño por cruzar la frontera que las separa del

---

<sup>30</sup> Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral, 2008, p.39.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 61-62.

mundo de la razón y la cultura. Figuras como Safo, Hroswitha de Gandersheim, Christine de Pisan, Teresa de Ávila y, por supuesto, Sor Juana Inés de la Cruz son ejemplos de autoras que, al empuñar la pluma, dieron cuenta de cómo la mujer no debe constituir solo un tema de escritura, sino que por ella misma atesora todas las cualidades para convertirse en el sujeto que escribe, utilizando, la palabra como forma de transgresión.

Por definición, en un sistema falócrata el poder viene dado por el falo que se yergue como significante primero en el discurso masculino. Luce Irigaray, cuyos trabajos se centran en el análisis del uso del lenguaje en el sistema patriarcal, identifica tres razones principales por las que el hombre necesitó apropiarse del poder que emana del discurso, a saber: “1) probar que son padres, 2) probar que son más potentes que las mujeres-madres, 3) probar que son capaces de engendrar el marco de la cultura”<sup>32</sup>.

Solo el hombre, por tanto, puede manejar el código lingüístico, puesto que la mujer carecería teóricamente de las características necesarias para participar en él. No obstante, esta afirmación resulta una falacia cuando se arriesga a empujar el muro, reafirmando su “yo” en calidad de sujeto frente al universo masculino. Atravesar ese muro supone hacerse con el lenguaje, lo cual le sirve de ayuda para recuperar el poder que le corresponde, que durante siglos le ha sido arrebatado para ser utilizado en su contra.

El primer acto de transgresión de la mujer será, utilizando las palabras de Hélène Cixous, salir “de la trampa del silencio”<sup>33</sup>, robando el lenguaje necesario para la construcción de su discurso y consiguiendo así la libertad para gozar de su propio poder<sup>34</sup>. La transgresión de la que habla Cixous ha sido tradicionalmente correspondida con un castigo ejecutado por la mano del Padre, lo que lleva a representar a la mujer que escribe como un niño que, para expresarse, utiliza una “mala palabra”. Esta comparación es realizada por Luisa Valenzuela en uno de sus más conocidos ensayos, en el que además aporta un ejemplo de castigo a las mujeres: antiguamente, a las sospechosas de brujería se les lavaba la boca con sal roja para purificarlas. Estas puniciones, empero, no se basaban en el afán de aquellos que se decían puros por salvar las almas de las hechiceras, sino que surgían más bien de la ignorancia y, sobre todo, del miedo<sup>35</sup>.

En realidad, esa mala palabra, sucia, las “palabrotas”, han de ser entendidas como momentos de catarsis a los que han ido llegando las mujeres tras siglos de horror y silencio. La autora argentina entiende la expresión de esta catarsis como una forma de proferir la

---

<sup>32</sup> Irigaray, Luce. *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Cátedra, 1992, p. 66.

<sup>33</sup> Cixous, Hélène. *La risa de...* *op. cit.*, p. 56.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>35</sup> Valenzuela, Luisa. *Peligrosas palabras...* *op. cit.*, pp. 37-42.



verdad femenina, aquella oculta o manipulada por el otro sexo, lo cual conlleva la revelación del “oscuro deseo”, desencadenando así “las diferencias devastadoras que subvierten el cómodo esquema del discurso falocéntrico”. De este modo, comenta Valenzuela reafirmando las palabras de Margo Glantz, la boca se establece como “el hueco más amenazador del cuerpo femenino”, ya que al abrirla y dejarla ensuciar provoca que la mujer, por fin, maneje la realidad a su antojo, rompiendo las reglas establecidas y reconstruyendo el lenguaje<sup>36</sup>. En este sentido, “cuando ellas despierten de entre los muertos, de entre las palabras, de entre las leyes”<sup>37</sup>, cuando la mujer se decida a pasear por ese “continente negro”<sup>38</sup> que señalaba Cixous, sirviéndose de su propia luz para avanzar y explorar la realidad, comenzará a decaer el discurso falocéntrico.

La relación de la mujer con el lenguaje se convierte, por tanto, en una cuestión de estudio básica para un buen número de teóricas feministas, que ven en la propia estructura de la lengua el origen de un discurso sexuado que necesita ser deshecho<sup>39</sup>. Luce Irigaray, que ve en el sistema lingüístico una de las herramientas más potentes para la sustentación del orden patriarcal, analiza el género gramatical para concluir que la tradición proporciona en lugar del género femenino un “no-masculino”<sup>40</sup>; esto es, la mujer queda definida en cuanto a lo que no es. Lo específico femenino, entonces, no se señala como tal, sino que necesita lo masculino para ser definido. La proposición de Irigaray para superar esta barrera y otorgar a la mujer la independencia lingüística que le corresponde supone una revisión y transformación de la cultura, teniendo en cuenta como condición principal el respeto a ambos sexos. Se conformaría así “una cultura donde lo femenino no sea carencia de lo masculino” y “donde la mujer no aparezca como el objeto del sujeto masculino”<sup>41</sup>.

Ciertamente, en cuanto al uso de la palabra como forma de transgresión encontramos varias propuestas: Cixous habla de “robar” el lenguaje; Mary Jacobus de deconstruirlo: “to write what cannot be written”<sup>42</sup>; Shoshana Felman pretende reinventar el lenguaje<sup>43</sup>; Irigaray de transformar no solo el lenguaje sino la cultura por completo. No obstante, de todas las teorías se puede extraer una misma conclusión: obedecer y callar ya no es una opción válida.

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 37-39.

<sup>37</sup> Cixous, Hélène. *La risa de...* *op. cit.*, p. 17.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>39</sup> Irigaray, Luce. *Yo, tú, nosotras...* *op. cit.*, p. 29.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>41</sup> Sanahuja Yll, María Encarna. *Cuerpos sexuados, objetos y prehistoria*. Madrid: Cátedra, 2002, p. 38.

<sup>42</sup> Showalter, Elaine. “Feminist Criticism in the Wilderness” en Showalter, Elaine. *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory*. New York: Pantheon Books, 1985, p. 254.

<sup>43</sup> *Ibid.*

Las “disidentes” nombradas al comienzo de este apartado obviaron la orden de silencio que la sociedad les había impuesto y ejercieron el uso de la palabra, en especial a través de la creación literaria. Expresarse supone, así, para las mujeres un ejercicio de transgresión que puede acaparar varios niveles, los cuales se desarrollan desde el mismo acto de escribir, pasando por la creación de un lenguaje y de una estructura textual propia.

De nuevo, para cada autora estos niveles de transgresión se crean y desarrollan de diferente forma. En el caso de Luisa Valenzuela, esta pone el acento en la idea de *cuerpo*, presente en toda su poética. Así, defiende un lenguaje femenino propio, resultado de equiparar *palabra* y *cuerpo*. Según explica en su ensayo “La palabra, esa vaca lechera”<sup>44</sup>, este lenguaje responde al temperamento femenino, por lo que se ve diferente al masculino y, por supuesto, libre de las indicaciones falócratas. Además, es interesante señalar que Valenzuela asocia la literatura con el objetivo de realizar, a través del lenguaje, una búsqueda: “el acto de escribir es en sí una exploración, un abrir puertas hacia lo desconocido”<sup>45</sup>.

Del mismo modo que Sor Juana estudiaba para ignorar menos<sup>46</sup>, escribir también brinda a la mujer la oportunidad de cuestionar, discutir y desordenar el sistema establecido; de crear, finalmente, y tener la seguridad de que ninguna Ley dejará que otro se apropie de su obra. La palabra femenina supone, en definitiva, la reafirmación y liberación de la mujer como sujeto independiente.

### 1.3. CUERPO DE MUJER Y ESCRITURA

*Decir que hago mis libros suena verdadero solo en forma trivial. Lo que en realidad siento es que están hechos, a través de mí, por la literatura, y yo soy su sirvienta.*

Susan Sontag - *Cuestión de énfasis*

En la literatura producida por mujeres existen diferentes corrientes que dependen de la cuestión que las autoras enfatizan en sus obras. En cuanto a la narrativa, María Caballero Wangüemert diferencia la novela femenina, que se vale de y explora los valores y emociones que tradicionalmente se han relacionado con la mujer; la novela feminista, de carácter reivindicativo y polémico, unida a la ideología feminista; y la novela de mujer, que

---

<sup>44</sup> Valenzuela, Luisa. *Peligrosas palabras...* op. cit., pp. 25-29.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>46</sup> Escribe Sor Juana: “Yo no estudio para escribir, ni menos para enseñar (que fuera en mí desmedida soberbia), sino sólo por ver si con estudiar ignoro menos” en Cruz, Sor Juana Inés de la. “Respuesta de la poetisa a la muy Ilustre sor Filotea de la Cruz” en Lledó, Eulalia. *Sor Juana Inés de la Cruz. La hiperbólica fineza*. Barcelona: Laertes 2008, p. 72.

potencia la idea del “autodescubrimiento” y proyecta la presencia del yo femenino desde el interior. Es esta última narrativa la que, según Caballero, trata en más profundidad la cuestión de la mujer como productora de escritura<sup>47</sup>.

Es un hecho conocido que, a pesar de que existen casos de escritoras a lo largo de la historia de la literatura, estos son esporádicos hasta el siglo XIX. El auténtico boom de la autoría femenina se produce durante el siglo XX, dando lugar a una nueva forma de crítica literaria preocupada por el papel de la mujer en la literatura, ya fuera como objeto o como sujeto de la escritura. Por ello, Elaine Showalter<sup>48</sup> identifica dos períodos en la llamada crítica feminista. Así, la primera fase analizó aquellos textos en los que la figura de la mujer se usaba como objeto de la trama, buscando y señalando detalles de carácter misógino o que ofrecen una imagen tradicional acorde a la visión masculina de la mujer. Por su parte, la segunda fase se centra más concretamente en la figura de la mujer como escritora y en la literatura propiamente femenina.

La autora cita las palabras de Heilbrun y Stimpson, quienes se refieren a la primera fase como el Antiguo Testamento, “looking for the sins and errors of the past”, e identifican la segunda con el Nuevo Testamento, que busca “the grace of imagination”<sup>49</sup>. La crítica propia de esta segunda fase se conoce, en palabras de Showalter, como “gynocritics”, y su material de estudio es “the history, styles, themes, genres, and structures of writing by women; the psychodynamics of female creativity; the trajectory of the individual or collective female career; and the evolution and laws of a female literary tradition”<sup>50</sup>.

Dentro de la ginocrítica se recogen diferentes opiniones sobre la literatura escrita por mujeres. En esta línea, Stephen M. Hart identifica cuatro corrientes básicas<sup>51</sup>: la reprobatoria (“deprecatory”), la cual diferencia claramente la escritura de hombres y mujeres y considera a esta última como inferior; la universalista/individualista (“universalist/individualist”), que afirma que las diferencias biológicas entre géneros no repercuten de ninguna manera en la forma de escribir de hombres y mujeres; la temática/experiencial (“thematic/experiential”), que defiende que la mujer tiene una forma de escritura propia y distinta a la del hombre y que esta diferencia radica en que la vida de la

---

<sup>47</sup> Caballero Wangüemert, María. *Femenino plural. La mujer en la literatura*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1998, p. 56.

<sup>48</sup> Showalter, Elaine. “Introduction. The Feminist Critical Revolution” en Showalter, Elaine. *The New Feminist... op. cit.*, pp. 5-6.

<sup>49</sup> Showalter, Elaine. “Toward a Feminist Poetics” en Showalter, E. *The New Feminist... op. cit.*, p. 129.

<sup>50</sup> Showalter, Elaine. “Feminist Criticism...” *op. cit.*, p. 248.

<sup>51</sup> Hart, Stephen M. “Is Women’s Writing in Spanish America Gender-Specific?” *MLN*, Vol. 110, N° 2 (1995), pp. 335-336.

mujer es diferente; y finalmente la corriente epistemológica/estructural (“epistemological/structural”), la cual distingue la escritura de la mujer de la del hombre no sólo por los temas que pueda tratar sino también porque considera que la estructura del texto entre ambos se revela completamente diferente.

Hart destaca el trabajo de Luisa Valenzuela como paradigma de la corriente epistemológica/estructural dentro de la literatura hispanoamericana. Así, la argentina practica abiertamente la llamada “escritura con el cuerpo”, un tipo de creación literaria que encuentra su base en las ideas de teóricas francesas como Julia Kristeva, Luce Irigaray y Hélène Cixous, máximas representantes de la corriente francesa de la Segunda Ola del Feminismo. Para comprender la concepción de mujer, cuerpo y escritura de estas autoras resulta necesario revisar tanto la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan, como la idea de *différance*, acuñada por el deconstructivista Jacques Derrida.

En su *Teoría literaria feminista*, Moi revisa la teoría derrideana<sup>52</sup> y expone que la *différance* deriva de la crítica que realiza el autor francés a ciertos argumentos estructuralistas sobre la formación del significado. Estudiosos de la semiótica como A. J. Greimas afirman que el significado viene dado únicamente “mediante oposiciones binarias”; por ejemplo, “en la oposición masculino/femenino, cada término obtiene su valor mediante su relación estructural con el otro”, lo cual supone que sin lo femenino no existiría lo masculino y viceversa Derrida se opone a esta lógica ya que, según su teoría, el significado se construye a partir de la libre combinación de significantes: el significado que se otorga a un significante viene determinado por otros significantes, anteriores y posteriores a este; es decir, el significante nunca porta un significado por sí mismo.

Explica Moi que este análisis derrideano del significado supone también una crítica a la metafísica de la presencia que, en efecto, “entiende que el significado está completamente presente en la palabra (o Logos)”, por lo que da más importancia al discurso hablado que a la palabra escrita. Sin embargo, aplicando la teoría de Derrida, la escritura destacaría en oposición al habla, a la metafísica de la presencia, porque mientras en el discurso hablado la presencia del sujeto hablante daría origen y final a la palabra, en la escritura se potencia la libre combinación de significantes, lo cual “abre una salida a lo que Cixous considera la prisión del lenguaje machista”.

En este sentido, hay que destacar cómo Ann Rosalind Jones revisa en uno de sus ensayos<sup>53</sup> las teorías de Irigaray, Kristeva y Cixous, subrayando que las tres autoras

---

<sup>52</sup> Moi, Toril. *Teoría literaria... op. cit.*, p. 115-118.

<sup>53</sup> Jones, Ann Rosalind. “Writing the Body. Toward an Understanding of l'Écriture feminine” en Showalter, Elaine. *The New Feminist... op. cit.*, pp. 361-377.

entienden de distinta forma el papel que juega el cuerpo de la mujer en su escritura: Irigaray se centra en destacar la idea de la diferencia y la especificidad de lo femenino sobre todo en el uso del lenguaje; Kristeva, por su parte, enfatiza los aspectos físicos que diferencian a la mujer del hombre y que provocan la marginación del colectivo femenino, apuntando que es esta posición marginal dentro del sistema falocéntrico la que potencia la libertad y creación femenina; finalmente, Cixous confirma la especificidad femenina en el plano psicosexual, y encuentra en ella la clave para la creación de un nuevo discurso. Ante esta situación Jones concluye que, a pesar de las diferencias previamente señaladas, las tres autoras coinciden en una misma cuestión: “to oppose women’s bodily experience (...) to the phallic-symbolic patterns embedded in Western thought”<sup>54</sup>; esto es, todas están de acuerdo en destacar la *différance*.

Existe otra posible lectura de la idea de escribir con el cuerpo, utilizando como pilar básico de la explicación los órganos sexuales de cada género<sup>55</sup>. En términos metafóricos, instrumentos de escritura como la pluma o el bolígrafo pueden ser fácilmente identificados con el pene, de donde emanaría, cual eyaculación, la tinta que construye el texto. Por supuesto, esta premisa niega completamente la posibilidad de la mujer como sujeto creador y apoya la tradición patriarcal, que considera imposible la relación mujer/cultura escudándose en que la propia biología niega al sujeto femenino la posesión de la pluma.

Por su parte, la mujer prestaría su himen como página sobre la que el hombre escribe; así, como apunta Susan Gubar: “This model of the pen-penis writing on the virgin page participates in a long tradition identifying the author as a male who is primary and the female as his passive creation”<sup>56</sup>. Del mismo modo, introduciendo como elemento de la metáfora la idea de paternidad, se entiende que “the text’s author is a father, a progenitor, a procreator, an aesthetic patriarch whose pen is an instrument of generative power like his penis”<sup>57</sup>.

Ciertamente, de la misma forma que se puede construir una metáfora de la escritura a partir de la idea de paternidad, también es posible entender el ejercicio de escribir como una metáfora de la maternidad. De hecho, señala Elaine Showalter “the process of literary creation is analogically much more similar to gestation, labor, and delivery than it is to insemination”<sup>58</sup>. Entender de esta forma la idea de escribir con el cuerpo supondría,

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 366.

<sup>55</sup> Susan Gubar menciona la teoría de Jacques Derrida en “‘The Blank Page’ and the Issues of Female Creativity” en Showalter, Elaine. *The New Feminist... op. cit.*, p. 295.

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> Showalter cita a Gilbert y Gubar en Showalter, Elaine. “Feminist Criticism...” *op. cit.*, p. 250.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 251.

entonces, un problema para ambos sexos, puesto que ya sea equiparando la pluma al pene o el acto de escribir al parto, sería necesario un órgano específico y único de cada sexo para poder obtener un texto literario.

Como se ha señalado anteriormente, la idea de escribir con el cuerpo de Luisa Valenzuela se corresponde no tanto con esta visión estrictamente biológica del cuerpo humano, sino con propuestas como las de Hélène Cixous, orientadas hacia un plano psicosexual de la realidad femenina. En su ensayo *La risa de la medusa*, Cixous sugiere que la mujer debe escribir su propio yo, el cual no solo no puede separarse de su cuerpo femenino, sino que incluso se ve reafirmado por este.

La autora ve en escribir con el cuerpo un acto de transgresión ya que, según su punto de vista, de esta forma la mujer deja de pertenecer al hombre que usó y abusó de ella apoyándose en una Ley basada en falacias. Al recuperar su expresión, la mujer recobra también su cuerpo, su feminidad, y comienza a construir un discurso propio. Dice Cixous: “Aceptando el desafío del discurso regido por el falo, la mujer asentará a la mujer en un lugar distinto de aquel reservado para ella en y por lo simbólico, es decir, el silencio”<sup>59</sup>.

*La risa de la medusa* se convierte así en un manifiesto, que enfatiza la necesidad de la mujer de olvidar su papel pasivo en el orden social y cultural para convertirse en cuerpo y mente completamente activos. Para Cixous, es importante que la mujer supere los límites y rompa, con su cuerpo, las barreras que la oprimen para crear un discurso que la represente tanto en el juego del lenguaje como en la estructura textual. De hecho, la autora da un paso más al referirse a la relación de la mujer con la idea de límite: no sólo debe ésta superarlos sino que, a través de su escritura, los hará incluso desaparecer. El género femenino ha vivido constreñido durante mucho tiempo por un texto nombrado Ley, por lo que a partir de ahora su escritura no debe “jamás inscribir ni discernir límites”<sup>60</sup>: la mujer es libre al fin para ser ella misma.

Para ejemplificar la unión entre cuerpo y escritura femeninos, Cixous destaca la forma de hablar de la mujer: no hay pasividad; es más, no sólo se expresa con su voz, sino que “toda ella se convierte en su voz”<sup>61</sup>. El cuerpo está tan implicado en el discurso que “lo que piensa, lo expresa con su cuerpo”, no en términos de lenguaje corporal, sino que su cuerpo “inscribe lo que dice”<sup>62</sup>. Esta idea de poner el cuerpo completamente al servicio del discurso es uno de los puntos en los que coinciden la autora francesa y Valenzuela, quien

---

<sup>59</sup> Cixous, Hélène. *La risa de... op. cit.*, p. 56.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>62</sup> *Ibid.*

define el escribir con el cuerpo como “un estar comprometida de lleno en un acto que es en esencia literario”<sup>63</sup>. Así, la escritora afirma: “Donde pongo la palabra pongo mi cuerpo”<sup>64</sup>; de esta forma, cuerpo y discurso son todo uno, funcionan juntos y crean textos que no estarían completos, o ni siquiera podrían escribirse, si no fuera por esta forma de construirse la literatura a manos del sujeto femenino. La implicación de la autora es, entonces, total, ya que se ve involucrada “plenamente en la escena, como quien se acuesta sobre una mesa de ruleta al grito de ‘¡Me juego entera!’”<sup>65</sup>.

Experimentar el fluir de las palabras e incluso sentir cómo estas impactan en el cuerpo se antoja un acto por momentos erótico; ejemplo de ello es el testimonio de Hélène Cixous al respecto en su libro *Deseo de escritura*: “¡Escribir me atraviesa! (...) ‘Escribir’ me atrapa”<sup>66</sup>. El propio cuerpo goza con el ejercicio de la escritura puesto que esa fuerza no viene dada por factores extraños sino que emana de su propio interior y, al realizarse, permite al cuerpo conocer “una de sus enloquecedoras aventuras cósmicas”<sup>67</sup>.

Luce Irigaray parte de los textos de Sigmund Freud para examinar el trato que tradicionalmente ha recibido el cuerpo femenino como consecuencia de lo que ella llama “lógica de lo Mismo”. Esta revisión de la teoría freudiana para la cual la autora francesa se apoya en el deconstructivismo, deriva en el estudio del cuerpo en general y del sexo de la mujer en particular, unidos a los conceptos de deseo y finalmente a la idea de lenguaje y escritura: *le parler femme*.

Freud enfatiza, al hablar de la feminidad, la aparente invisibilidad del órgano sexual femenino; sin embargo, para no lidiar con la idea de “diferencia” en su reflexión, considerará el clítoris como un pene diminuto, lo cual supone que la mujer ha de ser vista como hombre defectuoso. Esta teoría destaca la similitud esencial entre ambos sexos, si bien considera al hombre como la imagen real, completa, y a la mujer como un reflejo más o menos válido de este, aunque castrado. Así, como señala Toril Moi, “la mujer no es sólo el Otro, como había descubierto Simone de Beauvoir, sino que es concretamente el Otro *del hombre*: su imagen negativa reflejada”<sup>68</sup>. En este sentido, a la mujer le queda asignado el papel de Otro en esta lógica de lo Mismo; este rol la despoja no sólo de su cuerpo, que pertenece al hombre, sino también de su propio deseo.

---

<sup>63</sup> Valenzuela, Luisa. *Peligrosas palabras...* *op. cit.*, p. 121.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>66</sup> Cixous, Hélène. *Deseo de escritura*. Barcelona: Reverso, 2004, p. 36.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>68</sup> Moi, Toril. *Teoría literaria...* *op. cit.*, p. 142. Las cursivas son del original.

Irigaray encuentra dos posibles opciones para intentar salir de este orden en el que las féminas se ven atrapadas: la histeria y el misticismo. Por un lado, la histeria se desarrolla cuando la mujer decide representar a la fémina que existe dentro del discurso masculino imperante, aunque ciertamente para que esto ocurra debe aceptarse de alguna forma dicho discurso. No obstante, “la histérica *expresa* su propia sexualidad siguiendo un modelo masculino, porque esta es la única manera que tiene de recuperar algo de su propio deseo”<sup>69</sup>. Por otro, el misticismo va unido a la pérdida de la condición de sujeto a través de la experiencia divina, prácticamente orgásmica. Irigaray entiende que en el orden patriarcal en el que se mueve la mujer, el concepto “sujeto” es válido únicamente para los hombres; por ello, las féminas cuentan con el perfil adecuado para participar en una experiencia mística que les permite, de nuevo, desarrollar su propio deseo. Si bien tanto el misticismo como la histeria suponen la aceptación del discurso masculino, ofrecen a la mujer al mismo tiempo la posibilidad de encontrarse consigo mismas.

En este sentido, la autora belga busca la realización de la mujer como ser perteneciente al sexo femenino en la experimentación del placer, la *jouissance*<sup>70</sup>, algo que la lógica de lo Mismo anula. Irigaray remite de nuevo a Freud para criticar su teoría de que a la hora de experimentar el goce la mujer es limitada, pues debe elegir entre el placer vaginal y el del clítoris; al contrario, como bien resume el texto de Moi, Irigaray entiende que “el sexo de la mujer no es uno: sus órganos sexuales están compuestos de muchos elementos distintos (labios, vagina, clítoris, cerviz, útero, pechos) y su *jouissance* es por tanto múltiple, no unificada, interminable”<sup>71</sup>.

Al enfatizar con tanto empeño la diferencia entre lo masculino y lo femenino en cuanto al cuerpo y al goce, cuando se refiere a la literatura, a Irigaray le es imposible concebir una escritura femenina cuyo origen sea la pluma de un hombre. Este detalle la diferencia de Hélène Cixous, quien siempre defendió la bisexualidad. Así, *le parler femme* de Irigaray resulta exclusivo del género femenino y sólo ocurre en un ambiente libre de hombres que, únicamente con su presencia, originan en las féminas cierta sensación de represión. A su vez, el discurso femenino comparte con su sexo las características de irracional, múltiple y sin límites.

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 144. Las cursivas son del original.

<sup>70</sup> El concepto de *jouissance*, traducido en español como “goce”, es original de Jacques Lacan y ha sido revisado en varias ocasiones por diferentes estudiosos. Jean-Michel Rabaté explica que la *jouissance* resulta de “derivar el Lust de Freud desde su sentido habitual de “placer” hacia un deleite cada vez más excesivo, perverso, incluso cruel” en Rabaté, Jean-Michel, *Lacan literario*. México: Siglo XXI Editores, 2007, p. 63.

<sup>71</sup> Moi, Toril. *Teoría literaria... op. cit.*, p. 152. Las cursivas son del original.



Julia Kristeva proyecta igualmente un discurso de apoyo a la lucha por los derechos de la mujer y enfatiza la desigualdad entre los sexos como problema que debe solucionarse. No obstante, la autora búlgara rompe con propuestas teóricas como las de Cixous e Irigaray al cuestionar el movimiento feminista y su empeño en proporcionar una definición propia y auténtica del concepto “mujer”. Esta posición, que podría parecer un tanto desubicada, es, sin embargo, compartida por un amplio sector de feministas francesas, quienes rechazan el acto de etiquetar y definir por considerarlo “una manifestación de la tendencia falocéntrica a estabilizar, organizar y racionalizar nuestro universo conceptual”<sup>72</sup>.

Además, esta filosofía rechaza de igual modo la idea de sexismo como condición inherente al lenguaje: si bien no se niega el trasfondo machista de un sistema que opone los valores tradicionales masculinos y femeninos, menospreciando estos últimos, esto refleja las estrategias de poder que rigen un modelo social apoyado en el patriarcado, pero no una estructura sexista propia del lenguaje. Así, Moi concluye que un primer paso para erradicar esta situación consistiría en “desear una sociedad en la que hayamos dejado de considerar la lógica, la conceptualización y la racionalidad ‘masculinas’, no una en la que estas virtudes hayan sido rechazadas por ser ‘antifemeninas’”<sup>73</sup>.

En este sentido, Kristeva se aleja también del esencialismo a la hora de caracterizar la femineidad: “entiendo por ‘mujer’ (...) aquello que no se puede representar, de lo que no se habla, que está fuera de los nombres y de las ideologías”<sup>74</sup>. Sitúa a la mujer fuera del orden y el discurso establecidos, marginada del sistema; es, entonces, “aquello que margina el orden simbólico machista”<sup>75</sup>. Al contrario que Cixous o Irigaray, Kristeva se refiere a lo femenino desde un punto de vista de posicionamiento, no de esencia; por ello, al tratar la idea de un lenguaje específico femenino rechaza los conceptos de *écriture féminine* y *parler femme* en favor de la subversión o “revolución”.

En su tesis doctoral *La Révolution du langage poétique* (1974) la búlgara se basa en la teoría de Lacan para explicar el proceso de adquisición del lenguaje, convirtiendo el Orden Imaginario y el Simbólico en lo Semiótico y lo Simbólico, respectivamente. Lo Semiótico resulta una etapa preedípica, que se conforma como un “desorganizado flujo prelingüístico de movimientos, gestos, sonidos y ritmos” y que “funciona como un desorganizado proceso de significación”<sup>76</sup>. Este proceso no se realiza propiamente hasta la entrada en la

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> Palabras de Kristeva en *Ibid.*, p. 171.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>76</sup> Selden, Raman. *La teoría literaria... op. cit.*, p. 98.

etapa Simbólica que supone, como ocurre en Lacan, la adquisición del lenguaje y de la conciencia de la Ley del Padre.

Al tratar la teoría de Kristeva, Raman Selden explica que si bien el Orden Simbólico da cuenta de una racionalidad y lógica adultas, éste “trabaja con la sustancia de lo Semiótico”<sup>77</sup> preedípico que descansa en el *chora*, esto es, “la dimensión destructora y heterogénea del lenguaje” reprimida en el Orden Simbólico<sup>78</sup>. Así, aunque se antojan elementos distintos, lo Semiótico y lo Simbólico no se consideran como excluyentes, puesto que resultan necesarios para que el proceso de significación sea efectivo.

Anteriormente se ha señalado que Kristeva rechaza la posibilidad de que exista un lenguaje específico de la mujer; no obstante, sí se entiende que, debido a su posición marginal, como apunta Moi, en ocasiones las féminas no poseen los términos adecuados para relatar sus experiencias<sup>79</sup>, de lo que se deduce la necesaria revolución del lenguaje para que el universo femenino pueda ser expresado. El término “revolución” conecta con lo subversivo, lo pulsional y lo irracional, características también de lo Semiótico insertado en lo racional que es lo Simbólico; así, esta autora propone la ruptura con la Ley del Padre, la cual aparece ya en la literatura de vanguardia y en la poesía. Estas manifestaciones, por su énfasis en lo irracional y lo abierto, se convierten en el terreno idóneo para la expresión del lenguaje femenino.

De la misma forma que la teoría de Kristeva establece una conexión entre lo femenino y lo marginal, también propone la relación de lo femenino con lo abyecto. Este último concepto es definido en *Pouvoirs de l'horreur* (1980) como algo que, aunque el sujeto rechace o expulse de sí, sigue atrayéndole enormemente<sup>80</sup>. Luisa Valenzuela recoge este término y lo utiliza para explicar su literatura como una forma de “inmersión” en esas “placentas, cordones umbilicales y demás triperíos sanguinolentos (...) siempre presentes en nuestro imaginario”, que hay que enfrentar con actitud casi animal para “escapar a las limitaciones y acceder a la identidad por la puerta trasera”<sup>81</sup>. Así, la filosofía de Julia Kristeva impacta en el pensamiento de la autora argentina, quien encuentra tanto en las obras de escritoras latinoamericanas ejemplares –Elvira Orphée, Luisa Mercedes Levinson o Clarice Lispector– como en sus propios escritos “algo que podríamos categorizar como

---

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> Moi, Toril. *Teoría literaria... op. cit.*, pp. 169-170.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>80</sup> Kristeva, Julia. *Poderes de la perversion*. México: Siglo XXI Editores, 2004, p. 11.

<sup>81</sup> Valenzuela, Luisa. *Peligrosas palabras... op. cit.*, pp. 49-50.

un regodeo en el asco”<sup>82</sup>, defendiendo que este es el punto de vista desde el que la mujer debe crear.

Escribir con el cuerpo es, por tanto, sexo, abyección, aventura, riesgo, atrevimiento y también incertidumbre, ya que el efecto de este acto particular no está claro. Así, habla Valenzuela de “ese acto de amor llamado escritura de ficción durante el cual una se entrega de cuerpo entero”<sup>83</sup>. Estas palabras resultan perfectas como conclusión de este capítulo, en el que hemos abordado la literatura femenina como suma de los conceptos *cuerpo* y *escritura*.

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, pp. 46-47.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 22.

## CAPÍTULO SEGUNDO: LA AUTORA Y SU OBRA

### 2.1. LUISA VALENZUELA: APUNTES BIO-BIBLIOGRÁFICOS

*Me crié en una casa repleta de escritores, y  
eso no era para mí, no señora, gracias.*  
Luisa Valenzuela - *Peligrosas palabras*

En noviembre de 1938 nace en Buenos Aires Luisa Valenzuela. Hija del médico Pablo Valenzuela Meabe y la reconocida escritora Luisa Mercedes Levinson, la posición social de sus padres, así como las relaciones de su madre con el mundo académico y artístico, la guían desde sus inicios hacia el terreno de la cultura. El oficio de su madre le permite también conocer en su juventud a grandes autores como Ernesto Sábato, Adolfo Bioy Casares o Jorge Luis Borges, con quien incluso llegará a trabajar. La relación de Valenzuela con la literatura comienza a forjarse ya entonces; empieza a escribir desde muy joven en revistas como *Atlántida* o *El Hogar*, colabora en *Radio Belgrano* y redacta artículos literarios para el diario *La Nación* de Buenos Aires, al mismo tiempo que publica sus primeros cuentos en la revista *Ficción*.

Con apenas veinte años, en 1958, se casa con Theodore Marjak – de quien se divorcia en el año 1965 – y se instala en Normandía, Francia; tras el nacimiento de su hija Anna Lisa se muda a la ciudad de París, donde vive hasta 1961, año en el que vuelve a su ciudad natal. Durante su estancia en la capital francesa colabora con periódico argentino *El Mundo*, la *Radiotelevisión Francesa*, y escribe su primera novela, *Hay que sonreír*, que se publicará en Argentina en 1966. Además, sus años de vida en París le permiten establecer contacto con grupos intelectuales como el relacionado con la revista *Tel Quel*, lo cual influye positivamente en el desarrollo de su profesión y actividad creativa. De vuelta en Buenos Aires, se convierte en la directora de la revista *Crisis* y comienza a publicar sus obras.

Mujer de mundo y cosmopolita, el viaje a Francia no es el único que Valenzuela realiza en sus primeros años de carrera, ya que su trabajo como periodista la obliga a moverse por distintos puntos de Latinoamérica. Asimismo, comienza a impartir conferencias en diferentes lugares de Europa y obtiene varias becas, entre las que se encuentran la ofrecida por la Fundación Nacional de las Artes de Argentina o la Fullbright, que la llevan a residir en México y Estados Unidos.

Vive exiliada en Estados Unidos durante diez años, donde sigue desarrollando su actividad profesional, hasta que en el año 1989 regresa definitivamente a Buenos Aires. Desde entonces reside, por lo general, en la capital argentina y sigue trabajando como escritora, periodista y conferenciante.

La relación de Luisa Valenzuela, desde su niñez, con lo que Fernando Alegría define como *el Bloomsbury porteño*<sup>84</sup> lleva a pensar que su destino no podía ser otro que la literatura; no obstante, la propia autora afirma que, mientras observaba a su madre conversar con las figuras intelectuales de la época o escribir en la cama, ella imaginaba para sí un futuro muy diferente, “mucho más activo y aventurero”<sup>85</sup>. Ciertamente, cayó en la trampa de la literatura a la que parecía predestinada; sin embargo, ello no le impidió vivir sus propias aventuras, como soñaba cuando era niña.

El espíritu libre y curioso que Valenzuela presume tener desde su infancia se percibe como rasgo principal de su persona y queda reflejado tanto en su biografía como en su producción creativa. Como consecuencia de sus viajes a diferentes lugares del mundo, obtiene numerosas experiencias enriquecedoras que van a influir no sólo en el plano personal, sino también en su carrera profesional. De hecho, al analizar su obra se intuye el afán de búsqueda y transgresión que guía su vida. Estas características quedan plasmadas en una producción creativa que trabaja diferentes formatos, géneros y temas. El objetivo de su literatura es, por tanto, el de provocar la reacción de los lectores y suscitar nuevas preguntas cuyas respuestas se obtengan al entregarse en cuerpo y alma a ese ejercicio de búsqueda que se identifica con el propio texto literario.

Entre los títulos que integran su obra se encuentran la ya mencionada novela *Hay que sonreír* (1966), en la que se vale de la historia de una chica de provincia que se muda a la capital argentina para reflejar la situación de opresión que el género masculino impone a las mujeres; *El gato eficaz* (1972), texto experimental donde revela su afán de transgresión tanto en el uso del lenguaje como en la estructura de la narración o en la trama; *Como en la guerra* (1977), el primer texto de la autora censurado por reflejar la represión política llevada a cabo por el régimen militar, incluyendo una escalofriante escena de tortura ya en la primera página; *Cola de lagartija* (1983), donde el carácter transgresor de Valenzuela vuelve a manifestarse en el uso del lenguaje y, sobre todo, en la temática, pues protagoniza la obra una de las figuras más temidas de la política argentina: José López Rega “El Brujo”, asesor de Perón y creador de la Triple A.

También signada por su cariz político, *Novela negra con argentinos* (1990) explora el sentido de la escritura como modo de expresión y, sobre todo, de búsqueda de significados; con este texto, además, Valenzuela se introduce en el género policial, manejando elementos como el crimen y la investigación para alegorizar el ejercicio de búsqueda implícito en la

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>85</sup> *Ibid.*

labor literaria. Por su parte, *Realidad nacional desde la cama* (1990), novela corta que retrata el estado en el que quedó Argentina tras la Guerra Sucia y el mal llamado Proceso de Reorganización Nacional, describe la experiencia de una mujer que vuelve al país tras un período fuera de este; de nuevo, la autora da rienda suelta a su estilo utilizando, en este caso, el surrealismo y el absurdo como estéticas principales a la hora de construir la narración.

Con *La travesía* (2001) retoma el tópico de la represión practicada por el gobierno militar, así como la exploración del ejercicio de escritura, el funcionamiento del poder y la psicología del individuo. *El mañana* (2010) sigue desarrollando el tema de la escritura y los diversos usos del lenguaje, presentando la situación de dieciocho escritoras silenciadas y recluidas en un barco, como consecuencia de la “acción terrorista” que significa dar a luz un libro. En cuanto a *Cuidado con el tigre* (2011), texto redactado hace cuatro décadas que ha visto la luz finalmente en el siglo XXI, se centra en las relaciones amorosas de dos hermanas con el “Tigre Navoni” –personaje recurrente en la obra de Valenzuela–, hecho que permite explorar a la autora distintas estrategias esgrimidas por el poder, entre las que se incluye la relación erótica. La última obra de Luisa Valenzuela publicada hasta la fecha es la novela *La máscara sarda. El profundo secreto de Perón* (2012), en la que trata el mito de Juan Domingo Perón y rescata de nuevo el personaje de López Rega.

Luisa Valenzuela ha publicado también numerosos libros de cuentos: *Los heréticos* (1967), colección de relatos cuyo objetivo es denunciar el orden establecido en la sociedad, resaltando la situación oprimida de la mujer en el sistema patriarcal; *Aquí pasan cosas raras* (1976), conjunto de narraciones basadas en conversaciones que la autora recogió en las cafeterías de Buenos Aires, y que reflejan la inquietud de la ciudadanía en cuanto a la situación social y política del país durante los años previos al golpe militar; *Libro que no muere* (1980), donde recurre por primera vez al microrrelato para reflexionar en clave de humor sobre sus más directas obsesiones: escritura, lenguaje y poder; *Cambio de Armas* (1982), posiblemente su creación más analizada por la crítica, ejercicio de reflexión sobre cómo están construidas las relaciones entre los dos géneros y entre represores y víctimas; *Donde viven las águilas* (1983), relatos que exploran la mitología y cosmología de sociedades primitivas para reflexionar sobre la evolución sufrida por la psicología de los individuos; *Simetrías* (1993), conjunto de narraciones que, de nuevo, dan cuenta del funcionamiento del sistema patriarcal tanto en lo referente a las relaciones entre géneros como al ejercicio de la política. Otras publicaciones de narrativa breve son: *Brevs* (2004) y *Juego de villanos* (2008), volúmenes de microrrelatos que demuestran el manejo que Valenzuela posee de esta

categoría estética; *Tres por cinco, cuentos* (2008), que combina relatos con microrrelatos; y *ABC de las microfábulas* (2009), en la que prima la práctica lúdica en el uso del lenguaje.

Finalmente, nos referimos a los libros de ensayos publicados por la autora: *Peligrosas palabras* (2001), que incluye reflexiones en primera persona sobre literatura haciendo énfasis en la relación entre mujer, escritura, cuerpo femenino y dominación masculina; *Escritura y secreto* (2002), donde Valenzuela explora nuevamente el ejercicio de la escritura centrándose en los motivos que llevan a un escritor a crear una obra; *Los deseos oscuros y los otros* (2002), escrito en clave autobiográfica que da cuenta de su experiencia en Nueva York; y, por último, *Acerca de Dios (o Aleja)* (2007) donde realiza un ejercicio de introspección en el propio ser, meditando sobre la existencia y la literatura, con la imagen de Dios siempre presente en el texto.

## 2.2. POLÍTICA, LITERATURA ARGENTINA, Y LA NOCIÓN DE COMPROMISO EN LUISA VALENZUELA.

*El pueblo aprendió que estaba solo y que debía pelear por sí mismo y que de su propia entraña sacaría los medios, el silencio, la astucia, la fuerza.*  
Rodolfo Walsh

La unión entre literatura y política constituye uno de los rasgos más característicos en la tradición literaria de los países que componen América Latina y, por supuesto, no falta en la historia de la literatura argentina. Haciendo un breve repaso de las obras fundadoras de esta tradición encontramos que, desde sus inicios, el componente de representación y crítica socio-política se antoja la base de sus principales textos. Esteban Echeverría ya plasma en *El matadero* (1838) el ambiente político que vive el país durante la dictadura de Juan Manuel de Rosas a mediados del siglo XIX, y la lucha entre unitarios y federales en contra y a favor del régimen rosista. Las diferencias entre estas dos fuerzas políticas se ven reflejadas también en el *Facundo* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento, donde el autor se vale de la clásica dicotomía civilización/barbarie para retratar la sociedad del momento. Finalmente, en el *Martín Fierro* (1879) de José Hernández, considerado como el poema argentino por excelencia, aparece una vez más el afán de crítica al régimen político establecido en el momento.

Conforme la historia de Argentina evoluciona, también lo hace su literatura, lo que la lleva a incorporar características de los diversos movimientos artísticos que se van desarrollando en Europa. No obstante, a pesar de esta fuerte impronta exterior, el componente político nunca se deja de lado. Así, cuando en el siglo XX se acentúa la

inestabilidad de los gobiernos y la consecuente represión, desembocando en un período histórico que alterna débiles estados democráticos con fuertes regímenes autoritarios, gran parte de los escritores sienten la necesidad de expresar su desconcierto, incertidumbre, indignación y sufrimiento antes esta situación a través de sus obras.

Se considera el período más cruel y de mayor represión social –y artística– de la historia contemporánea de Argentina el ubicado entre los años 1976 y 1983, conocido como Proceso de Reorganización Nacional. Gran parte de la literatura de momento, y hasta hoy en día, ha trabajado con el horror y las consecuencias que el gobierno militar trajo al país durante estos años, haciendo de la violencia, el poder, el exilio y la memoria tópicos básicos de la producción literaria. La represión dirigida a los autores en esas dos décadas se manifestó de diversas formas: por un lado, se estableció un régimen de censura y autocensura que consiguió acallar muchas voces; por otro, igual que otros ciudadanos sospechosos de atentar contra el régimen, muchos escritores fueron encarcelados, sufrieron torturas e incluso “desaparecieron”; finalmente, la única salida para aquellos que no quisieron colaborar con el silencio que el gobierno militar trataba de imponer con sus mecanismos de represión fue el exilio.

Muchos escritores se vieron forzados a elegir la opción del exilio al sentirse amenazados por el régimen militar y sus fuerzas represivas; no obstante, desde sus nuevos lugares de residencia siguieron con su actividad literaria. La denuncia de la situación en Argentina, la crítica a la política aplicada durante el Proceso, e incluso sus propias experiencias tanto en su país de origen como en el de recepción se convirtieron en temas con los que los autores comenzaron a trabajar desde sus nuevos lugares de residencia.

A este grupo de autores pertenece Luisa Valenzuela, quien vivió un exilio de diez años en la ciudad de Nueva York. Durante los primeros años de la dictadura, participó en un grupo de ayuda a los perseguidos por el régimen, lo cual tuvo como consecuencia que la policía se presentara en su casa. Estuvo un tiempo fuera del país; sin embargo, no fue hasta 1979 cuando decidió exiliarse, tras haber conocido los tres años más horribles que se experimentaron en el Proceso<sup>86</sup>. Si bien la censura y la represión ya se venían estableciendo desde tiempo antes de que sucediera el golpe de estado con el que comenzó la dictadura, Valenzuela ya había publicado diversos libros en los que reflejaba la situación del país. Buen ejemplo de ello son los cuentos de *Aquí pasan cosas raras* (1975) y, sobre todo, la atrevida novela *Como en la guerra* (1977). A partir de entonces, tanto los libros que escribió

---

<sup>86</sup> Díaz, Gwendolyn. *Mujer y poder en la literatura argentina. Relatos, entrevistas y ensayos críticos*. Buenos Aires: Emecé, 2009, p. 102.



en el exilio como los que sigue publicando tras su vuelta a Buenos Aires en 1989 contienen una gran carga política.

“Dejé la Argentina porque sentía que ya no podía expresarme libremente”, cuenta la autora en una entrevista a Gwendolyn Díaz; “no quería perder mi memoria de lo que estaba ocurriendo, ni tampoco censurar mi escritura”<sup>87</sup>. He aquí una de las razones por las que los temas del silencio y memoria se antojan componentes principales de muchas de sus narraciones, así como de su propia filosofía de vida. Sin miedo a las consecuencias de su acción siguió escribiendo desde el exilio, no sólo expresando aquellas ideas que habría tenido que silenciar si se hubiera quedado en Argentina, sino convirtiendo en protagonistas de su literatura a quienes fue conociendo en el extranjero, directamente afectados por la represión.

De ahí, asimismo, la importancia de la memoria a lo largo de su producción literaria. Por un lado, la autora retrata a personajes como Laura en “Cambio de armas”, quien padece amnesia como consecuencia de la tortura a la que ha sido sometida. Por otro, encontramos figuras como la de Agustín en *Novela negra con Argentinos*, quien relaciona automáticamente detalles de su vida en Nueva York con la represión de la dictadura y, al no querer o poder soportar el horror, se obliga a olvidar la situación de Argentina convirtiéndose él mismo en un probable asesino. Con estos ejemplos, Valenzuela refleja los distintos tratos posibles con el recuerdo del horror que el pueblo argentino realiza; una tercera reacción a esta situación es la de la propia autora, quien se aferra a su memoria y la traslada a su literatura para que nunca desaparezca.

Cuando en una entrevista Valenzuela trata la razón que la ha llevado a escribir recurrentemente sobre la represión y la tortura, afirma: “Escribí sobre la tortura porque fue lo que ocurría en esos años, porque no debe olvidarse, porque creo que tener memoria de ella es denunciarla y eso nos ayudará a evitarla en el futuro”<sup>88</sup>. Así, la tortura y demás procesos de represión, como tópicos, se convierten en armas contra el olvido dentro de las obras de esta autora. Teniendo en cuenta que uno de los tres pilares básicos de su poética es el poder, podría entenderse que la represión, como tema, surge simplemente como contexto en el que explorar el manejo del poder. Sin embargo, como ella misma señala, la situación política argentina afecta de tal manera a su escritura que se convierte en una “marca” o “herida”, algo más profundo que un mero tópico del que valerse para explorar una de sus obsesiones.

---

<sup>87</sup> Díaz, Gwendolyn. *Mujer y poder... op. cit.*, p. 111.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 115.

Las obras de Valenzuela resultan, entonces, un magnífico ejemplo del fuerte vínculo entre la literatura y la política en Argentina. El Proceso de Reorganización Nacional tuvo un gran impacto en la sociedad argentina, tanto en términos físicos como psicológicos, lo que se ha podido conocer gracias a testimonios e informes oficiales como los recogidos, por ejemplo, en el documento *Nunca más*<sup>89</sup>.

No obstante, también han resultado muy ilustrativas las obras de muchos autores que, a través de su escritura, han conseguido reflejar la censura practicada durante la dictadura, el horror y la impotencia que conllevó la represión ejecutada por el gobierno militar. Y es que la exploración del Proceso llevada a cabo en la mayoría de estas obras trata tanto a las víctimas como a los victimarios, porque ambos bandos se antojan protagonistas de una realidad de la cual la literatura debe dar cuenta.

### 2.3. LUISA VALENZUELA Y LA LITERATURA POR MUJERES EN ARGENTINA

*Afirmo que haber nacido mujer es una desgracia, como lo es (...) ser poeta, ser argentino, etc. Claro es que lo importante es aquello que hacemos con nuestras desgracias.*  
Alejandra Pizarnik

En el contexto argentino la inserción de la mujer en la literatura se hizo especialmente visible a mediados del siglo XX, lo que coloca a Argentina entre los países líderes en cuanto a número de escritoras ya consolidadas<sup>90</sup>. A partir del ascenso al poder de Juan Domingo Perón, las obras de estas autoras, tradicionalmente orientadas a la crítica del sistema social patriarcal, se ubican en el terreno de lo político, convirtiéndose en análisis del régimen peronista y sus consecuencias para el país.

Surge así una literatura realmente afectada por los diferentes procesos políticos que sufre Argentina, en los que las mujeres se ven completamente implicadas ya sea “en relación con el poder de Estado y con la guerrilla, [o] con los derechos humanos y la búsqueda de los desaparecidos”<sup>91</sup>. Su afán de lucha, el cual se ve reflejado en grupos sociales como el de las Madres de la plaza de Mayo, se traslada a la narrativa escrita por mujeres; una línea que, según la crítica María Rosa Lojo, inaugura Marta Traba y en la cual

---

<sup>89</sup> Informe realizado por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), creada en 1983 tras la caída del régimen dictatorial, con el objetivo de investigar en profundidad las consecuencias de la represión llevada a cabo por las fuerzas del gobierno militar.

<sup>90</sup> Díaz, Gwendolyn. *Mujer y poder...* *op. cit.*, p. 18.

<sup>91</sup> Lojo, María Rosa. “Pasos nuevos en espacios habituales” en JITRIK, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina* V.11 Buenos Aires: Emecé, 2000, pp. 42-43.

se incluye el nombre de Luisa Valenzuela<sup>92</sup>. No obstante, la propia Valenzuela comenta que, si bien el compromiso femenino con la política es indiscutible y admirable, se encuentra “preocupada por el hecho de que a la literatura política escrita por mujeres se le da menos valor que a la de los hombres”; hecho que responde quizás a la forma que tienen las escritoras de tratar ciertos temas, “más ambigua, metiéndose con el inconsciente y con sutiles matices dentro de los personajes”, y que se opone al maniqueísmo masculino de distinguir únicamente buenos y malos en el plano político<sup>93</sup>.

La política no es el único ámbito de expresión de poder que se refleja en la literatura femenina. Por supuesto, al pertenecer estas escritoras a un sector de la sociedad que durante siglos se ha visto sometido al dominio del género masculino, las obras escritas por mujeres también van a retratar las relaciones de poder dentro de la estructura patriarcal que viene rigiendo la sociedad. Así, la idea del feminismo, en mayor o menor grado, se reconoce implícita en gran parte de la producción literaria escrita por mujeres.

A pesar de que existen escritoras que prefieren no verse relacionadas con el movimiento feminista, muchas otras se sienten identificadas con su lucha. Ejemplos de estas últimas son Cristina Peri Rossi, Elvira Orphée o Tununa Mercado, quienes utilizan su literatura para expresarse y, a su vez, “rescatar a las mujeres de los retratos falsos”<sup>94</sup> perpetrados por los hombres, aceptados, en muchas ocasiones, por las féminas. El caso de Valenzuela es especial puesto que, si bien se identifica con la lucha feminista, prefiere no ser encasillada en ese sector para no verse “obligada a enfocar el mundo con una sola óptica”. La relación de su literatura con el movimiento feminista es innegable; sin embargo, trata siempre de alejarse de “cualquier ‘ismo’ porque hay que recordar que todo movimiento, por mejor intencionado que sea, siempre corre el riesgo de volverse dogmático y cerrado”. Así, la razón última por la que la autora intenta evitar ser encasillada responde a su afán por “en lo posible ser abierta. Libre”<sup>95</sup>.

Uno de los tópicos a los que recurren las autoras del momento para expresar su feminidad es el cuerpo y el erotismo, ejercicio que da cuenta del afán de transgresión que mueve a la escritora del siglo XX. Ya a principios de la pasada centuria encontramos una fuerte carga de pasión y erotismo en la poesía de autoras rioplatenses como Juana de

---

<sup>92</sup> *Ibíd.*, p. 43.

<sup>93</sup> Díaz, Gwendolyn. *Mujer y poder... op. cit.*, p. 116.

<sup>94</sup> Palabras de Elvira Orphée recogidas en *Ibíd.*, p. 42.

<sup>95</sup> Díaz, Gwendolyn “Entrevista con Luisa Valenzuela. Emory University, Atlanta, 1994” en Díaz, Gwendolyn y Lagos, María Inés (eds.). *La palabra en hilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1996, pp. 27-28.

Ibarbourou, Delmira Agustini o Alfonsina Storni<sup>96</sup>. De hecho, Martina López Casanova identifica como fundamental la influencia en la cultura argentina durante las décadas de los sesenta y setenta de George Bataille, quien en su teoría sobre el erotismo une las ideas de placer y violencia con la sexualidad y el cuerpo femenino<sup>97</sup>. Esta opinión es ratificada por Dina Grijalva Monteverde, quien recoge la teoría de Graciela Gliemmo y apunta 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”<sup>98</sup>.

La producción de Valenzuela, en especial narraciones como *Novela negra con argentinos* o los cuentos de *Cambio de armas*, juega con esta relación propuesta originalmente por el intelectual francés. La autora argentina explica su visión de la unión entre poder, sexualidad y violencia de la siguiente forma: “Creo que el poder y la sexualidad están estrechamente relacionados. El poder ejerce atracción sexual, fascina, repele y atrae al mismo tiempo. La existencia del sadismo y el masoquismo hablan de la relación entre sexualidad y dominación”<sup>99</sup>.

En esta línea, la literatura de Valenzuela y otras autoras contemporáneas encuentra erotismo en el propio lenguaje. En una entrevista a Gwendolyn Díaz, Valenzuela confiesa: “yo creo mucho en la carga absolutamente sexual del lenguaje”, puesto que “no hay palabra que no tenga una carga sexual, una carga erótica”. El lenguaje, entonces, sirve para comunicar el deseo propio y, a través de este juego entre erotismo y palabra, entramos en el plano de la dominación al obligar o prohibir al otro decir su deseo<sup>100</sup>. Así, la posibilidad de expresar y realizar su deseo erótico supone para la mujer manejar su yo femenino “porque para gozar no sólo es preciso *tener* un cuerpo, sino poder decirlo en la verdad de su topografía deseante, más allá de las imposiciones del falo-logos (...), a quien le gustamos cuando callamos y estamos como ausentes”<sup>101</sup>. En esta línea, las narradoras hispanoamericanas, reafirmando su condición de mujeres, se alejan del canon y crean nuevos modelos narrativos, donde el erotismo “adquiere una pluralidad de matices” entre los que destaca el cruce entre erotismo, política y escritura. Este es realizado especialmente

---

<sup>96</sup> Grijalva Monteverde, Dina. *Eros: juego, poder y muerte. El erotismo femenino en la narrativa de Luisa Valenzuela*. México: Editorial Pandora, 2011, p. 30.

<sup>97</sup> López Casanova, Martina. “La narración de los cuerpos” en Jitrik, Noé (dir.). *Historia crítica de... op. cit.*, p. 184.

<sup>98</sup> Grijalva Monteverde, Dina. *Eros: juego, poder... op. cit.*, p. 36.

<sup>99</sup> Díaz, Gwendolyn. *Mujer y poder... op. cit.*, p. 117.

<sup>100</sup> Díaz, Gwendolyn. “Entrevista con Luisa...” *op. cit.*, p. 32.

<sup>101</sup> Piña, Cristina (ed). *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)* V. 1 Buenos Aires: Biblos, 2003, p. 39.

por autoras que, a través del mismo, nos recuerdan “que el cuerpo no sólo gime de placer, que puede convertirse en un espacio político, de dolor”<sup>102</sup>.

La recuperación y el control de una subjetividad femenina desconocida incluso para la mujer como consecuencia de la represión patriarcal se realiza, en este sentido, a través de la literatura. Por ello, la escritura supone una búsqueda cuyo objetivo final es descubrir el yo, un yo secreto que únicamente puede ser desvelado al recorrer en cuerpo y alma el reino del lenguaje.

Los conceptos anteriores están presentes a lo largo de toda la producción de Valenzuela, aunque se desarrollan especialmente en *Escritura y secreto*, donde afirma que “escribir ficción es una búsqueda de tácitos secretos que nos irán acercando al calor del invaluable e inalcanzable Secreto”<sup>103</sup>. Este Secreto, con mayúscula, se entiende como un “enigma o misterio de la vida al cual la literatura, hecha del puro lenguaje, trata de acercarse empujando en lo posible el límite de lo inefable”<sup>104</sup>; así, se opone a los secretos con minúscula relativamente fáciles de conocer, aquellos “verdaderos antisecretos” vacíos de interés y utilidad puesto que la propuesta de la autora se dirige totalmente “al Otro, el inasible, inefable Secreto de la vida y la muerte”<sup>105</sup>.

Los temas de poder, feminidad, erotismo, lenguaje y secreto que claramente se han identificado en las obras de Valenzuela son comunes a la producción de gran parte de las autoras argentinas de la época. Si bien cada cual utiliza diferentes técnicas a la hora de conformar su literatura, existen ciertas estrategias presentes en todas ellas y que la crítica Sonia Mattalía resume como puesta en marcha de lo que Ludmer llamó “las tretas del débil”, con las cuales se logra exponer una “creatividad que busca conmovir los pilares culturales y consolidar una tradición negada: la historia de sus propias letras”<sup>106</sup>.

---

<sup>102</sup> Grijalva Monteverde, Dina. *Eros: juego, poder... op. cit.*, pp. 44-45.

<sup>103</sup> Valenzuela, Luisa. *Escritura y secreto*. Madrid: Fondo de cultura económica de España, 2003, p. 19.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>106</sup> Mattalía, Sonia. *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2003, p. 98.

## CAPÍTULO TERCERO: *NOVELA NEGRA CON ARGENTINOS*: EL NEOPOLICIAL SEGÚN VALENZUELA

### 3.1. REVISIÓN DEL GÉNERO POLICIAL: INVESTIGACIÓN Y BÚSQUEDA

*Nuestras ideas deben ser tan amplias como la naturaleza si aspiran a interpretarla.*

Sir Arthur Conan Doyle - *Sherlock Holmes*

En una entrevista concedida a Gwendolyn Díaz, Valenzuela destaca dentro del abanico temático que desarrolla en sus obras la idea de “la exploración de nuestro yo oculto, los fantasmas que yacen detrás de la superficie de la existencia cotidiana y que sin embargo motivan nuestras acciones”<sup>107</sup>. Analizado a partir de la tríada *poder, palabra, cuerpo*, este motivo aparece, efectivamente, a lo largo de su vasta producción literaria, dentro de la cual destaca en este sentido *Novela negra con argentinos*<sup>108</sup>

*Novela negra...* cuenta la historia de dos escritores argentinos, Agustín y Roberta, exiliados en Nueva York a causa de la represión instaurada en su país durante los años del Proceso de Reorganización Nacional. Afectados por el recuerdo del clima de violencia y censura del que escaparon, su estancia en Estados Unidos se les antoja como un escape y, al mismo tiempo, como una buena oportunidad para desarrollar su literatura; sin embargo, cuando Agustín comete un asesinato (real o ficticio, pues este término nunca queda claro en el texto), el ejercicio de la escritura se ve relegado, convirtiendo a los amigos en personajes del género policial. Los roles de víctima, criminal, cómplice e investigador se van desarrollando a lo largo de esta novela ubicada en el escenario vivo de la ciudad de Nueva York, para completar una búsqueda detectivesca que se inicia con el presunto crimen. No obstante, dado el afán por explorar nuevas vías formales de Valenzuela, las convenciones típicas de la novela negra, son trastocadas en todo momento en la obra.

Para comentar este hecho hay que atender a un principio incuestionable: la base de esta obra sigue siendo el género policial; por ello, resulta necesario revisar los orígenes, elementos y las convenciones del género y su evolución. La crítica identifica el texto de Edgar Allan Poe *Los crímenes de la calle Morgue* como el origen de la llamada novela policíaca. Si bien es cierto que este relato está basado en la obra de Nathaniel Hawthorne *La tragedia de Mr. Higginbotham* (1837), que ya introduce elementos de lo policial, será Poe quien se descubra como creador de la figura clásica del detective, encarnado en el personaje de Auguste Dupin.

---

<sup>107</sup> Díaz, Gwendolyn. *Mujer y poder...* op. cit., p. 114.

<sup>108</sup> De aquí en adelante, nos referiremos a esta obra con el título de *Novela negra...*

Así, en *Los crímenes de la calle Morgue* (1841), *El misterio de María Roget* (1842) y *La carta robada* (1845), relatos protagonizados por Dupin, aparecen por primera vez los tres elementos básicos del género: el crimen, el desafío intelectual como juego, y la investigación deductiva. Estos tres elementos serán desarrollados dentro de una estructura narrativa mucho más definida por Sir Arthur Conan Doyle a partir de su personaje Sherlock Holmes<sup>109</sup>. Al contrario que Dupin, Holmes ya no aparece como un investigador aficionado sino como un detective profesional; sin embargo, resulta igual de misterioso e inquietante que su predecesor, al destacar por encima de todo su concepción del crimen como desafío. De ahí que, dentro del género policial, las historias de Auguste Dupin, Sherlock Holmes y las derivadas de este modelo clásico hayan sido denominadas como “whodunit” –pues contestan a la pregunta de “¿Quién lo hizo?”– o “novelas enigma”.

Desentrañar el misterio planteado en la historia es, en el caso de Dupin y Holmes, una tarea exclusiva del detective. No obstante, conforme el género se va desarrollando se le concede al lector la oportunidad de participar en ese juego de deducción al introducirse la convención del *fair-play* o “juego limpio”. Esta variación de la narrativa clásica, que aparece explotada en los relatos de Agatha Christie, “consiste simplemente en no ocultar ninguna información al lector para que éste pueda competir con el detective en rapidez y lógica para resolver el misterio”<sup>110</sup>. Así, Hercule Poirot o la señorita Marple ya no son los únicos capaces de la resolución del crimen: el lector puede convertirse también en detective.

En cualquier caso, tanto si se incluye el *fair-play* como si no, este tipo de narraciones conceden al investigador no sólo la tarea de resolver el enigma, sino de restablecer el orden existente antes de que se efectuara una transgresión en forma de crimen. Es decir, aunque el fin de la *novela-enigma* sea la participación en el juego de la deducción y el consiguiente esclarecimiento del crimen, el género también tiene como función reflejar una cierta realidad. En este caso, ofrece una visión particular de la sociedad como sistema en el que predominan la estabilidad y la seguridad, donde el crimen se antoja un peligro y, por tanto, debe ser resuelto y sancionado<sup>111</sup>.

El afán por dar cuenta de la realidad del momento influye en la propia evolución del género policial, provocando el surgimiento de un modelo diferente al clásico: el *hard-boiled*, conocido en castellano como “novela negra” o “novela dura”. De carácter más realista, la novela negra aparece en Estados Unidos donde, tras acontecimientos como las

---

<sup>109</sup> Martín, Andreu. “El género policíaco: esencia y personajes” en Martín Escibá, Álex y Sánchez Zapatero, Javier (eds.) *Informe confidencial. La figura del detective en el género negro*. Valladolid: Difácil, 2007, p. 26.

<sup>110</sup> Definición recogida en la introducción al texto Chandler, Raymond. *El simple arte de matar*. León: Universidad de León, 1996, p. 19.

<sup>111</sup> Epple, Juan Armando. *Aproximaciones al neopolicial latinoamericano*. Chile: LAR Ediciones, 2009, p. 13.

guerras o la crisis económica, se instaura un clima de desconfianza y desencanto. Ya no existe, por tanto, un orden que restablecer con la resolución de un crimen; el caos es la base de la realidad en la que se va a desenvolver la investigación.

En este nuevo esquema se produce un cambio en la figura del investigador, cuyo perfil se define ahora como resultado de la situación social que le rodea. Personajes como Race Williams, de John Daly, o Sam Spade, de Dashiell Hammett, realizan su trabajo en un “mundo de corrupción, de abuso y de violencia”<sup>112</sup> muy diferente al París de Dupin o el Londres de Holmes. Si el detective vive en este mundo plagado de violencia, es necesario que posea un carácter igualmente duro; es un profesional que no se para a disfrutar del juego de la investigación, sino que directamente actúa, recurriendo a ciertas formas que rozan la ilegalidad. Como apunta Alberto del Monte, “por primera vez aparece el ser *detective* como un oficio, un duro y descarnado oficio”<sup>113</sup>.

Al contrario que en la *novela enigma*, donde una vez resuelto el caso vuelve a instaurarse un orden, en la novela negra el caos sigue dominando el contexto en el que se desenvuelven los personajes de la narración. La figura del detective se identifica entonces con la de un perdedor que, si bien conseguirá atrapar al criminal, fallará en la tarea de construir un mundo donde impere la justicia, puesto que la corrupción parte de las propias instituciones políticas y judiciales<sup>114</sup>. Junto con el perfil del detective y la realidad que le rodea, también la figura del criminal e incluso el propio crimen se ven modificados.

Afirma Chandler, tras estudiar la obra de Dashiell Hammett, que en la novela negra los asesinos cometen el crimen “por algún motivo, no simplemente para proporcionar un cadáver; y que usan los medios que tienen a mano”<sup>115</sup>. Así, la aportación de Hammett al género policial “consistió en hacer de la novela policíaca un instrumento de representación realista y principalmente de denuncia social”<sup>116</sup>.

Si bien la narrativa policial comienza su desarrollo especialmente en Europa y Norteamérica, no es exclusiva de estas regiones. Este género ha sido también trabajado durante todo el Siglo XX en Hispanoamérica, alejándose de las convenciones tradicionales y adaptándose a la realidad local. Francisca Noguerol nos proporciona en su artículo “Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino” un resumen de la evolución del género policial hispanoamericano: “comenzaron importando el modelo anglosajón a finales del siglo XIX para teñirlo de cualidades metafísicas en los años cuarenta, humanizarlo en

---

<sup>112</sup> Monte, Alberto del. *Breve historia de la novela policíaca*. Madrid: Taurus, 1962, p. 174.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 175. Las cursivas son del original.

<sup>114</sup> Martín, Andreu. “El género policíaco...” *op. cit.*, p. 29.

<sup>115</sup> Chandler, Raymond. *El simple arte...* *op. cit.*, p. 71.

<sup>116</sup> Monte, Alberto del. *Breve historia...* *op. cit.* p. 174.



los cincuenta y, finalmente, desembocar en el *neopolicial*, demostración fehaciente de que la teoría de los géneros resulta especialmente interesante cuando se violan las fórmulas”<sup>117</sup>.

En el panorama argentino –que nos interesa revisar para el presente estudio– la figura detectivesca que inaugura la narrativa policial será Isidro Parodi, creación de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Hasta la publicación en 1942 de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, el acercamiento del público lector al género policial corrió a cargo de las traducciones de los clásicos estadounidenses o europeos que se difundían en Argentina en forma de folletín, siendo la década de 1930 la más fecunda en la consolidación de un público consumidor de este tipo de literatura<sup>118</sup>. A partir de entonces, los relatos policiales, tanto de novela-enigma como de novela negra, son recogidos en colecciones como “El Séptimo Círculo” o “Serie Naranja” y, debido al éxito de estas recopilaciones, los escritores argentinos comienzan a trabajar el género policial ya no sólo como traductores, sino como autores del mismo<sup>119</sup>.

Una de las claves propias del modelo argentino en sus inicios consiste en la manipulación que realizan los nuevos autores de las convenciones de género dictadas por el modelo anglosajón. Se introduce la idea de parodia y reescritura de los clásicos a través de un constante uso de la ironía y la paradoja: un ejemplo de este ejercicio se aprecia en el personaje de Parodi, que practica su oficio de detective desde la cárcel<sup>120</sup>. El humor y la sátira son utilizados en su justa medida, ubicados dentro de lo verosímil, resultando una literatura con gran componente de color local que abandona, de alguna forma, la base intelectual de la novela policial clásica<sup>121</sup>.

Del mismo modo que la evolución histórico-social de los Estados Unidos afecta a la producción literaria de género policial, también en Argentina la situación sociopolítica a partir de la década de 1960 y, sobre todo, durante los períodos de dictadura militar provocará un cambio en el desarrollo de esta literatura. El modelo *hard-boiled* de Hammett o Chandler sirve de base para lo que en la crítica hispanoamericana se conoce como “neopolicial” o “nueva novela policial”; esto es, la adaptación de la novela negra norteamericana a la realidad latinoamericana<sup>122</sup>.

---

<sup>117</sup> Noguero, Francisca. “Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino” *Ciberletras*, N°15, (2006). Consultado el día 3 de Diciembre de 2012 en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/noguero.html> Las cursivas son del original.

<sup>118</sup> Lafforgue, Jorge y Rivera Jorge. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Ediciones Colihue, 1996, p. 14.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>121</sup> *Ibid.*, pp. 109-110.

<sup>122</sup> Epple, Juan Armando. *Aproximaciones al neopolicial... op. cit.*, p. 11.

El clima de desconfianza que se vive en Estados Unidos a partir de los años veinte se percibe en toda Latinoamérica alrededor de la década de 1970, como consecuencia de los constantes cambios de gobierno y de modelo social y económico. A esta desconfianza, se añade también la sensación de miedo causada por los regímenes autoritarios y la represión a la que los ciudadanos fueron sometidos por parte de las instituciones. Así, la nueva novela policial ofreció la oportunidad a los autores argentinos de denunciar el caos instaurado en el país a través de una narrativa en la que, de nuevo, la violencia y la corrupción aparecen como marco donde se sitúa un detective fiel a su propio código, más justo e íntegro que aquel que dicta la justicia oficial<sup>123</sup>.

El desorden y la violencia no quedan reflejados únicamente en el espacio en el que se mueven los personajes de la nueva novela policial; en muchos casos, la propia estructura narrativa sufre cambios al verse influida por las diferentes estéticas privilegiadas por la posmodernidad.

Como señala Gail González, el género policial suele desarrollarse de acuerdo a un formato predeterminado, respetando una serie de límites estructurales; sin embargo, los nuevos autores recurren a la hora de escribir a un estilo más abierto que les permita borrar esos límites<sup>124</sup>. Esto tiene como consecuencia el uso de herramientas como la fragmentación, el empleo de diferentes puntos de vista a la hora de narrar o el uso de estructuras características de otros géneros literarios dentro de la propia narrativa. En este sentido, la literatura policial de la época resulta un “híbrido narratológico”, lo cual “ofrece muchas posibilidades, precisamente para la exploración de las capas geológicas enterradas que subyacen la vida cotidiana de la sociedad posdictadura”<sup>125</sup>.

El objeto final de los relatos policíacos pasa de ser el restablecimiento de un orden trastocado, en la época de Dupin o Holmes, al análisis del propio individuo y sus relaciones con otros dentro de una sociedad donde prima el caos, como la que nos presenta Luisa Valenzuela en su *Novela negra...*. Así, el juego de la investigación que encontrábamos en las *novelas-enigma* se convierte en una tarea de búsqueda en el neopolicial hispanoamericano. En la obra de Valenzuela, concretamente, los elementos del género se antojan una mera excusa para la exploración de las formas de poder, violencia y represión derivadas del Proceso y su efecto en el pueblo argentino. La autora ni siquiera plantea el enigma de quién es el asesino,

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>124</sup> González, Gail “La evolución de la novela policial argentina en la posdictadura” *Hispania*, Vol. 90, N° 2 (2007), p. 255.

<sup>125</sup> *Ibid.*

desvelado en la primera página de la novela: “El hombre, Agustín Palant, es argentino, escritor, y acaba de matar a una mujer”<sup>126</sup>.

Así, lo que interesa es indagar en los motivos que llevan al protagonista de la obra a matar; comprobar si su condición de asesino constituye un efecto de los acontecimientos vividos en Argentina, o si se trata de un simple error a la hora de probar un nuevo método de escritura. La búsqueda que sugiere Valenzuela se refiere, por tanto, a la problemática de la memoria y, al mismo tiempo, al uso de la literatura como objeto y espacio de transgresión, cuestiones que el neopolicial le permite exponer con especial precisión narrativa.

### 3.2. ELEMENTOS DE LA NARRATIVA POLICÍACA EN *NOVELA NEGRA CON ARGENTINOS* DE LUISA VALENZUELA

*Es probable que comenzara con la poesía;  
casi todo comienza en ella.*  
Raymond Chandler - *El simple arte de matar*

El título *Novela negra con argentinos* despeja, desde un principio, todo tipo de dudas sobre el género al que pertenece la obra que analizamos. Sin embargo, nada más comenzar la novela se resuelve el enigma ya que se establece que el asesino ha sido Agustín Palant. La pertenencia de la obra al género negro queda puesta en duda en este mismo momento; si ya se conoce la identidad del criminal ¿qué podemos esperar de esta obra? ¿Qué otras convenciones rompe Valenzuela al presentar esta narración? Ciertamente, la autora trata los elementos de la novela policial con total libertad, sobrepasando límites tan básicos como que la pregunta que sostiene la trama sea ¿Por qué? en lugar de ¿Quién? No obstante, a pesar de este juego, todos los elementos clásicos del género aparecen en la obra, si bien se combinan de una forma particularmente original con el fin de que la narración resulte un reflejo de la realidad sociopolítica argentina.

Fernando Savater plantea la esencia de la novela negra sirviéndose de la distinción que Gabriel Marcel realiza entre problema y misterio: el problema puede solucionarse; el misterio puede experimentarse pero nunca resolverse<sup>127</sup>. Así, si aplicamos esta teoría a *Novela negra...*, el crimen de Agustín resulta la excusa para explorar el misterio de por qué se mata, pregunta que varios personajes se plantean a lo largo de la novela y que recibe diferentes respuestas, aunque ninguna concluyente. Además, de acuerdo al desarrollo de la

---

<sup>126</sup> Valenzuela, Luisa. *Novela negra con argentinos*. Barcelona: Plaza & Janés, 1990, p. 9.

<sup>127</sup> Savater, Fernando “Novela detectivesca y conciencia moral: ensayo de poe-ética” en Martín Escribá, Álex y Sánchez Zapatero, Javier (eds.) *Realidad y ficción criminal. Dimensiones narrativas del género negro*. Valladolid: Difácil, 2010, p. 25.

trama el propio crimen se traduce en misterio puesto que, aunque Agustín está aparentemente convencido de que asesinó a Edwina Irving, nunca se encuentran pruebas que puedan acusarle; no existen testigos ni móvil, únicamente su testimonio, el cual se expone cargado de dudas e incoherencias.

El crimen se relata en repetidas ocasiones y desde diferentes puntos de vista. En un primer momento un narrador omnisciente nos sitúa en el escenario: un sábado alrededor de las 3 a.m. en el apartamento 10H de un edificio en el Upper West Side de Nueva York, la actriz Edwina Irving recibe un disparo en la sien; el asesino es el escritor argentino Agustín Palant. En este momento, el lector no alberga ninguna duda sobre lo que ha ocurrido; aunque el protagonista quiera creer que él no ha podido ser capaz de asesinar, la narración que se hace del crimen es totalmente convincente. Más tarde, empero, comienzan las reformulaciones y aparece la duda razonable.

Cuando Agustín se reúne con Roberta y le confiesa su crimen, la historia sufre ciertos cambios: obcecado ahora en la idea de que efectivamente disparó a una persona, llega a la conclusión de que lo único que sabe hacer es matar; sin embargo, esta es una confesión “a medias” que inaugura el escenario de confusión en el que el presunto asesinato se intenta entender. “Maté a un hombre”<sup>128</sup> señala, con lo que el protagonista altera el sexo de la víctima y no ofrece ninguna explicación sobre por qué lo hace. No es hasta la segunda parte de la novela cuando Roberta conoce la verdadera identidad de la persona asesinada a la que deciden llamar Vic.

El crimen es también relatado como argumento principal de un texto literario tanto por Agustín como por Roberta, lo cual supone que el carácter verídico que se le otorga en un principio va difuminándose hasta cuestionarse el propio suceso: Roberta llega a pensar que se trata de “otra de las nuevas mentiras de Agustín”<sup>129</sup>, e incluso en ocasiones se imagina a ella misma interpretando tanto el papel de víctima como de asesino. Conforme avanza la trama van incluyéndose detalles que restan credibilidad a la historia de Agustín.

Por último, otra cuestión que contribuye a aumentar la duda sobre si de verdad Agustín Palant asesinó a Edwina Irving es la página del *New York Post* donde Agustín encuentra la foto de la actriz. El lector puede suponer que se trata de un artículo sobre la muerte de Edwina; sin embargo, como ocurre a lo largo de toda la novela, esta idea no se expone con claridad, puesto que no se muestra ningún titular, ni se describe qué aparece exactamente en la imagen del periódico. Agustín se dedica a “cortar esa cara, aislar los ojos,

---

<sup>128</sup> Valenzuela, Luisa. *Novela negra... op. cit.*, p. 40.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 101.

la nariz, la boca”<sup>130</sup>, pero en ningún momento se aclara si estas partes pertenecen a un cadáver.

Así, la novela llega a su fin, siendo lo más cercano a una conclusión la opinión de Héctor Bravo, el único que escucha la confesión de Agustín, y que recalca la imposibilidad de aclarar qué ocurrió la noche del presunto asesinato. Con este final abierto, queda en manos del lector acabar la partida en ese juego de preguntas sin respuesta que supone la literatura de Luisa Valenzuela. La autora cree que al escritor le “corresponde ser la duda en persona”, y espera que “cada uno de [sus] libros sea un semillero de dudas”<sup>131</sup>; pero resolver esas dudas es tarea del lector, quien debe esforzarse jugando a explorar cada texto, lleno de secretos, e interpretarlo libremente para conseguir llegar “lo más cerca posible del Secreto”<sup>132</sup> que guarda la escritura.

Entonces, si la propia realización del crimen se pone en duda, el elemento víctima dentro de la narración también debe analizarse con especial cuidado. Normalmente el perfil de la víctima responde a la necesidad del escritor de establecer los motivos por los que el asesino comete su crimen. Lo que ocurre en *Novela negra...* es, por un lado, que la presunta muerte de Edwina es producto del azar, ya que Agustín no tenía ni un plan ni una razón para matarla; por otro lado, la existencia de una víctima puede ser a su vez producto de la imaginación del presunto criminal, puesto que en ningún momento queda asegurada la presencia del cadáver de la actriz.

No obstante, el texto no presenta a Edwina Irving como única víctima del presunto asesinato: Roberta identifica a “Magú [Agustín] como la verdadera vic”<sup>133</sup>. Víctima, puede ser, de la locura o la incertidumbre que le posee desde que realizara su acción criminal. Así, la elección de Edwina o de Agustín como víctima atendería a la intención de la autora de reafirmar la idea de caos e inseguridad que caracteriza el funcionamiento de la realidad contemporánea donde nada es lo que parece y cualquiera está expuesto, sin motivo, a sufrir las consecuencias de la violencia instaurada en la sociedad; consecuencias que pueden llevar a un individuo, incluso, a participar activamente en la creación de esa violencia.

Otro de los elementos del género policial que aparece en la novela es el modo elegido por el asesino para cometer el crimen. La teoría sobre este género literario ve el modo utilizado por el criminal a la hora de matar como “la manifestación personal de su

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>131</sup> Valenzuela, Luisa. *Escritura y secreto...* *op. cit.*, p. 72.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>133</sup> Valenzuela, Luisa. *Novela negra...* *op. cit.*, p. 64.

carácter, la expresión (...) de un estilo, de un hombre”<sup>134</sup>. En el caso de *Novela negra...*, Agustín vuelve en varias ocasiones a recordar el momento del disparo, lo cual da cuenta del carácter extremadamente obsesivo del personaje que, a pesar de las distracciones con las que se topa a lo largo de la novela, aprovecha cualquier excusa para mencionar el presunto asesinato.

Igualmente, su trastorno obsesivo le lleva a unir simples detalles de su vida en el exilio con imágenes de la Guerra Sucia, hasta llegar a reflexionar sobre su papel en la escena argentina y sobre la validez de su actitud, como compañero y como intelectual, a la hora de enfrentarse a las consecuencias derivadas del régimen dictatorial. En cuanto al uso del revólver en sí, de nuevo este resulta fruto del azar: en lugar de quitarse la chaqueta o abrazar a su amante, por casualidad, mete la mano en el bolsillo, saca el revólver y dispara; no existe, por tanto, premeditación en su acto. Este hecho revela el verdadero carácter de Agustín, quien ha abandonado sin querer la lógica y la racionalidad de las que presumía para guiarse por un instinto violento e irracional producto, a todas luces, de su experiencia traumática en Argentina.

Si bien el crimen, el criminal, el modo y la víctima son figuras que siempre aparecen en la novela policial, los teóricos del género coinciden en que el elemento esencial sin el cual una narración no puede ser caracterizada como policíaca es el detective y, por ende, su investigación<sup>135</sup>. Durante la primera parte de la novela, el papel del investigador – investigadora en este caso– lo realiza Roberta, quien define como objeto de su investigación los motivos que llevaron a la perpetración del crimen, pues la identidad del criminal ya le es conocida. Para intentar esclarecer el misterio, Roberta adopta la actitud típica de un detective, lo cual la lleva a intentar reconstruir la escena del crimen, repasando todos los movimientos que realizó Agustín antes de llegar al apartamento de la víctima y disparar.

No obstante, el personaje de Roberta en su faceta de detective se desarrolla en la novela de forma particular, como consecuencia de la experimentación que Valenzuela lleva a cabo en la obra. Suele ocurrir en la novela de tipo *hard-boiled* que la implicación del investigador con un crimen viene dada por su relación con la víctima. En el caso de *Novela negra...*, esta relación detective-víctima solo existe si la verdadera víctima es Agustín, como señala la protagonista, y no Edwina. Sucede, empero, que el rol primero que se le ha concedido a Agustín es el de criminal; así, como consecuencia la relación íntima que une a

---

<sup>134</sup> Martín Cerezo, Iván. *Poética del Relato Policiaco*. Murcia: Universidad de Murcia, 2006, p. 51.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 58.

los protagonistas, Roberta se convierte también en cómplice al intentar borrar cualquier rastro que haya podido dejar atrás su amigo/amante e, incluso, presta su apartamento como escondite del criminal y del arma homicida. Se percibe en este juego de roles, una vez más, la intención de la autora de reflejar el caos presente en la realidad, a partir de la ruptura total y la manipulación de los límites de un género tan cerrado como la novela policial.

Finalmente, deducimos que el trato conferido por Valenzuela a los elementos fundamentales del género negro pretende averiguar qué razón lleva a los miembros de una sociedad a utilizar la violencia. El intento por descubrir el móvil del crimen de Agustín da pie a la autora para explorar diferentes motivos por los que un individuo puede sentir el deseo o la necesidad de emplear la violencia.

Gran parte de los personajes de *Novela negra...* colaboran en este examen de la psique social, aportando posibles soluciones al enigma: Agustín, en un principio, entiende su acción como consecuencia de “un ataque de locura”<sup>136</sup> o de su amor por Roberta; pudo derivar de una búsqueda de placer, apunta Baby Jane (la recepcionista del negocio sadomasoquista de Ava Taurel); quizá se debe al desarrollo de un carácter misógino o misántropo, sugiere Héctor Bravo; incluso los protagonistas encuentran en la propia literatura una posible razón: matar como forma de encontrar inspiración, o de convertirse en protagonista de una historia, lo que Bill (el amante de Roberta) identifica con la transgresión, como causa y consecuencia, del pecado artístico.

Ocurre entonces que este afán por encontrar una respuesta a la pregunta “¿Por qué se mata?” convierte lo que en principio se presenta como una investigación de carácter detectivesco en la búsqueda de las claves de la propia identidad individual, cuyas acciones vienen dadas por la combinación de las pulsiones de vida y muerte o, lo que es lo mismo, por el juego entre Eros y Tanatos. Valenzuela explora frecuentemente este vínculo a lo largo de su producción literaria si bien la aborda desde diferentes ángulos. Como apunta Grijalva Monteverde, por un lado se entiende el asesinato como una forma de experimentar placer derivada de la posibilidad de disponer de la voluntad del cuerpo del otro; por otro, la muerte aparece como objeto de deseo, o se muestra la lucha entre Eros y Tanatos como una metáfora de la vida, incluso de la creación y la escritura, como ocurre en *Novela negra...*<sup>137</sup>.

---

<sup>136</sup> Valenzuela, Luisa. *Novela negra...* *op. cit.*, p. 26.

<sup>137</sup> Grijalva Monteverde, Dina. *Eros: juego, poder...* *op. cit.*, pp. 220-221.

### 3.3. LA CIUDAD DE NUEVA YORK COMO ESPACIO VIVO

*If I can make it there, I'll make it  
anywhere. It's up to you, New York, New York.*  
Frank Sinatra, *New York, New York*

La acción de *Novela negra...* se desarrolla en Nueva York, ciudad que durante el siglo XX acogió a un gran número de intelectuales hispanoamericanos obligados a abandonar sus respectivos países por razones políticas. La propia Valenzuela eligió Nueva York como lugar donde residir durante su exilio de diez años, como ya hemos señalado en repetidas ocasiones. En su afán por reflejar la situación con la que los escritores argentinos se vieron obligados a lidiar durante los años del Proceso, presta detalles de su propia experiencia a los personajes de *Novela negra...*. Así, Agustín y Roberta se establecen como exiliados en una ciudad que no solo resulta un espacio geográfico donde habitar, sino que parece cobrar vida por momentos, adoptando un papel activo a lo largo de la obra.

Desde el punto de vista de Agustín Palant, el plano de Nueva York queda dividido en dos áreas diferentes separadas entre sí por la frontera que traza la Primera Avenida; así, el lado este de la avenida, el Lower East Side, se identifica con la zona peligrosa, siendo el lado oeste la segura. Al plantearse la posibilidad de establecerse en una casa aislada para avanzar en la escritura de su novela, siente la necesidad de poseer un arma y así conseguir “esa módica sensación de seguridad”<sup>138</sup> ausente en los Adirondacks, espacio al que pretendía mudarse. En este sentido, si bien el azar lo lleva a cometer el crimen, es la propia ciudad quien lo obliga a adquirir un arma; Nueva York es entonces responsable del destino de Agustín, puesto que su carácter violento lo incita a comprar el revólver<sup>139</sup>.

La ciudad donde Roberta, Agustín y otros exiliados pretendían encontrar refugio y tranquilidad se revela dañina y caótica. Esto ocurre incluso en el Upper West Side, ubicado dentro de los límites de la zona segura, donde Edwina Irving es presuntamente asesinada. De esta forma, toda Nueva York resulta peligrosa y el aparente orden no garantiza ningún tipo de seguridad. Esta idea puede traducirse como un reflejo de la situación sociopolítica argentina, donde el régimen que se instauró durante el Proceso de Reorganización Nacional aumentó la violencia y la criminalidad: este orden, como aquel del que aparentemente goza Nueva York, genera entonces un caos mayor del que pretende evitar.

Del mismo modo que la ciudad pierde su cualidad de refugio, también los apartamentos donde habitan los personajes de la novela van a resultar perversos. Una

---

<sup>138</sup> Valenzuela, Luisa. *Novela negra...* *op. cit.*, p. 19.

<sup>139</sup> Nueva York es descrita por los personajes como “la ciudad más peligrosa del mundo” (p. 25), “despiadada” (p. 26) o llena de “oscuros presagios” (p. 42).



estrategia clásica del género policial es desarrollar la trama en un ambiente ligado a la calma y la seguridad, lo que se conoce como un “ámbito burgués de vida”. Siguiendo esta idea, Valenzuela ubica el crimen de Agustín no sólo en una zona segura de la ciudad, sino en el apartamento de la propia víctima; esto refleja, como apuntábamos anteriormente, la “puesta en duda del sistema de seguridad que la vida social presupone”<sup>140</sup>. Ocurre igual con el piso de Agustín, que de forma grotesca se convierte en un lugar inhabitable; o con el departamento de Roberta que, si en un principio se propone como refugio, finalmente deriva en cárcel. Todos estos detalles tienen como resultado la desestabilización de los protagonistas de la novela, quienes acaban transformándose como consecuencia del carácter de la propia Nueva York.

No obstante, la perversidad de la ciudad no afecta negativamente a todos los personajes de la obra. Ava Taurel, por ejemplo, disfruta con esta característica de Nueva York y la aprovecha para establecer allí su negocio *Donde Ya Sabés*, en el que se practica el sadomasoquismo. Lo mismo sucede con Lara, quien ha encontrado la clave para no sucumbir al efecto nocivo de la ciudad: aceptar su lado más oscuro para poder divisar la luz. Así, recoge todo lo que Nueva York le ofrece sin intentar analizarlo o rechazarlo; está abierta a las infinitas posibilidades que ofrece la ciudad, lo cual se refleja en la decoración de su *loft*, “una escenografía por momentos infantil y bastante perversa, un circo mágico de payasos y de monstruos”<sup>141</sup>. Al contrario que Agustín, quien se dedica durante toda la novela a huir del horror y los fantasmas de su pasado, Lara entra en el juego de lo siniestro, y consigue de esta manera encontrarse a sí misma.

Explorando este extraño apartamento, Agustín comienza a comprender que su filosofía de vida no es la adecuada para sobrevivir en esta sociedad y se pregunta: “¿Es ésta la escena a la que me debo reincorporar para restablecer un orden que jamás podrá ser restablecido en mí? ¿Es éste acaso un orden?”<sup>142</sup>. De esta forma, el equilibrio se pone en duda y se defiende la experiencia de encontrar seguridad en el caos. Esta idea es explicada por Valenzuela en una entrevista concedida a Gwendolyn Díaz: “el reconocimiento de ese lado [el oscuro] es crucial, si se lo niega, el lado oscuro nos sorprende y ataca. En la medida en que lo reconocés y lo nombrás podés canalizarlo y transmutarlo y evitar que el lado oscuro te maneje como lo manejó a Agustín Palant”<sup>143</sup>. Es al ubicarse en la oscuridad del

---

<sup>140</sup> Martín Cerezo, Iván. *Poética del relato... op. cit.*, pp. 76-77.

<sup>141</sup> Valenzuela, Luisa. *Novela negra... op. cit.*, p. 153.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>143</sup> Díaz, Gwendolyn. “Entrevista con Luisa...” *op. cit.*, p. 45.

*loft* de Lara cuando Agustín encuentra el pasadizo hacia el departamento de Héctor Bravo, un lugar “bien iluminado”<sup>144</sup> donde, finalmente, consigue encontrarse a sí mismo.

Para concluir, es importante mencionar otra de las características de la ciudad de Nueva York: su teatralidad; rasgo que se encuentra recalado en el apartamento de Lara y se destaca, en general, a lo largo de toda la novela. De hecho, varios personajes en diferentes ocasiones se refieren a Nueva York como un teatro<sup>145</sup>, de forma que la ciudad encarna la famosa cita de Shakespeare “All the world’s a stage”. Este aspecto resulta de gran significación dentro de la obra puesto que en muchas ocasiones la acción de *Novela negra...* se percibe como una representación teatral; un ejemplo de ello viene dado por el hecho de que tanto Agustín como Roberta comenten el asesinato como una escena perteneciente a una obra de teatro. Es más, según relata Bill, existen teatros donde cualquier idea puede ser escenificada, e incluso es posible cometer un asesinato. De esta forma, el teatro y la vida se fusionan en la ciudad de Nueva York<sup>146</sup>, representante de una realidad violenta y totalmente perturbadora.

---

<sup>144</sup> Valenzuela, Luisa. *Novela negra... op. cit.*, p. 169.

<sup>145</sup> Expresiones utilizadas por los personajes son: “pura teatralidad” (p. 63) o “puro teatro” (p. 159).

<sup>146</sup> Piensa Roberta “he aquí el verdadero teatro, también llamado vida” (p. 165).

## CAPÍTULO CUARTO: TEMAS Y ESTRATEGIAS EN *NOVELA NEGRA CON ARGENTINOS*

### 4.1. PERSONAJES ATRAPADOS EN EL RECUERDO

*El día o la noche en que el olvido estalle  
Salte en pedazos o crepíte/  
Los recuerdos atroces y los de maravilla  
Quebrarán los barrotes de fuego  
Arrastrarán por fin la verdad por el mundo  
Y esa verdad será que no hay olvido.  
Mario Benedetti - Ese gran simulacro*

En *Novela negra...*, Luisa Valenzuela construye tanto la acción como los personajes de la obra en un marco acotado por el ejercicio del recuerdo; como consecuencia de esto, las vivencias de Agustín y Roberta transmiten al lector una sensación de angustia casi claustrofóbica que aumenta progresivamente conforme la narración avanza y no desaparece hasta que, en las últimas páginas, los protagonistas encuentran finalmente la puerta que les permitirá salir de esa trampa. De nuevo, queda planteada la cuestión de los límites, que los personajes deben aprender a manejar para dejar de actuar como marionetas de una fuerza mayor la que, en este caso, aparece en forma de recuerdo.

A primera vista, puede resultar extraño que la autora argentina plantee la memoria como algo aparentemente maligno que impide a los protagonistas avanzar en su existencia, sobre todo si se tiene en cuenta que la herramienta que propone Valenzuela para curar las heridas del pasado es precisamente el recuerdo<sup>147</sup>. No obstante, la connotación negativa que implica el adjetivo “atrapados” en el título de este apartado se refiere más bien a la actitud que adoptan los personajes frente a sus recuerdos: Agustín, por un lado, intenta olvidar su pasado en Argentina y su experiencia durante la Guerra Sucia; Roberta, por otro, trata de abandonar su sensibilidad para con la escritura y sustituirla por una racionalidad extrema; finalmente, ambos personajes adoptan tal actitud obsesiva a la hora de afrontar el presunto asesinato de Vic/Edwina que se arriesgan a borrar todo lo ocurrido en sus vidas anteriormente. Estas diferentes líneas argumentales sirven a Valenzuela como trazos que en su conjunto dibujan la clave para identificar la verdadera trampa del recuerdo, la cual, paradójicamente, resulta ser el olvido.

---

<sup>147</sup> Valenzuela explica su posición sobre la memoria y el olvido con las siguientes palabras: “La herida –para tomar esa metáfora– es algo que tenés que abrir y dejar al aire y que se vaya curando de adentro hacia afuera. En la medida que vos querés que la herida se cierre, olvidándote de la herida, la putrefacción sigue. Entonces, lo que hay que hacer con esa herida es reconocerla, admitirla, dejar que supure, que sangre, que duela, hasta que empiece a curarse desde lo más profundo. Esta cuestión de nuevo del olvido, es una cosa, una manera de hacer estas heridas que se curan en falso. Hay que abrir la herida (...) mediante el reconocimiento.” Anónimo. “Memoria y escritura, ‘armas contra el olvido’: Una entrevista con Luisa Valenzuela” *Mester*, Vol. 22, N°1 (1993), p. 91.

Para Agustín, su exilio en Nueva York supone una forma de romper con su pasado y comenzar una nueva vida, en la que los horrores de la dictadura permanezcan borrados. Desde un primer momento aclara que su historia en Argentina pertenece a “otro país, otro tiempo, otra vida, otra historia”<sup>148</sup> y se impone un mandamiento que intenta cumplir, en vano, a lo largo de la novela: “no permitirle el paso a esos recuerdos”<sup>149</sup>. No obstante, él mismo afirma que “ciertas marcas son imposibles de borrar”<sup>150</sup>, hecho que queda comprobado en varias escenas donde relaciona simples detalles de su vida en Nueva York con episodios propios del Proceso; así, los montones de bolsas de basura en las calles le llevan a pensar en cadáveres de desaparecidos, o rememora la práctica de arrojar sus cuerpos al río con solo contemplar la corriente del Hudson.

La imposibilidad de olvidar y el error que este ejercicio supone como forma de sobrevivir se manifiesta continuamente a través de este personaje que, en palabras de Roberta, pretende adoptar la posición argentina del “Aquí no ha pasado nada”<sup>151</sup>. Sin embargo, como apunta Valenzuela en la entrevista arriba citada, “no podés olvidar para construir de nuevo porque entonces estás construyendo en falso”<sup>152</sup>; por lo tanto, la actitud del protagonista se convierte en un problema grave, puesto que borrar el pasado deja a la persona sin una base sobre la que sostener su vida presente y futura. Al intentar olvidar, Agustín construye, efectivamente, en falso, por lo que ni siquiera es capaz de calibrar la realidad de sus acciones.

La opinión de Valenzuela sobre la memoria y el olvido queda asimismo reflejada en la escena en que Agustín y Roberta dialogan sobre la posibilidad de empezar una nueva vida en Buenos Aires. Durante la conversación, el escritor desecha la idea al ver la capital argentina como “una ciudad construida sobre cadáveres”<sup>153</sup>; de esta forma, se enfatiza en el texto la imposibilidad de edificar sobre el borrón de un pasado identificado, en este caso, con los desaparecidos por la dictadura. Lo pasado no fue otra vida y el futuro no supondrá una nueva. Todo forma parte de una sola línea que únicamente puede continuarse si la herida permanece descubierta, si los cadáveres sobre los que se asienta Buenos Aires se reconocen; sin embargo el olvido y lo oculto anulan toda posibilidad de vida tanto en Argentina como en Nueva York.

---

<sup>148</sup> Valenzuela, Luisa. *Novela negra... op. cit.*, p. 10.

<sup>149</sup> *Ibid.*

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>152</sup> Anónimo. “*Memoria y escritura...*” *loc. cit.*, p. 90.

<sup>153</sup> Valenzuela, Luisa. *Novela negra... op. cit.*, p. 74.

Al constituirse en el tema central del argumento, la autora pone al servicio del mismo todos los recursos utilizados para la redacción de su obra. En este sentido, elementos propios del género policial como el crimen, el asesino y la víctima resultan también una metáfora de la cuestión del recuerdo. Agustín, como criminal, se sabe “atrapado en la trampa de una muerte”<sup>154</sup> que, en principio, se entiende como la de Edwina; sin embargo, la verdadera muerte resulta ser la de los recuerdos que continuamente intenta olvidar. Del mismo modo, cuando confiesa “yo no leo ni escribo. Mato”<sup>155</sup>, el ejercicio de creación que supone la literatura funge como elemento de esta gran metáfora para reflejar la pretensión aniquiladora de un personaje que vive borrando –matando– el pasado, lo cual lo incapacita a la hora de ejercer su oficio de escritor, y a la de reconstruir su vida.

Si desde un primer momento Agustín aparece como un personaje unido a la muerte y la destrucción, Roberta, con su sensibilidad y carácter espontáneo, se percibe como la encarnación de la vida y la creación. Sin embargo, son precisamente estas cualidades las que limitan su existencia: el recuerdo en el que se encuentra atrapada es el de la escritura con el cuerpo, ejercicio que deja de experimentar al verse poseída por la racionalidad, única herramienta útil, aparentemente, para resolver el enigma que plantea el presunto asesinato cometido por Agustín.

La protagonista, a pesar de cambiar de oficio y convertirse en detective, en todo momento tiene presente a la literatura; y, aunque se empeña en que su novela ha quedado abandonada, cada vez que intenta reconstruir las escenas previas al crimen de su colega recae, de alguna forma, en escribir con el cuerpo. La trampa, en este caso, resulta ser la lógica que impide a Roberta ver en su investigación el ejercicio literario que su cuerpo sigue realizando.

Además, en su afán por ayudar a Agustín se recluye en su propia casa, la cual termina por convertirse en una prisión. Allí, su experiencia se ve limitada no sólo por el espacio sino por su compañero que, de nuevo, actúa como fuerza destructora al intentar despojarla de todo recuerdo. En este sentido, en ocasiones la actitud de este se vuelve incluso dominante. Un ejemplo de ello es la escena en la que Roberta se encuentra desnuda y tumbada en el suelo a punto de comprender qué significa escribir con el cuerpo, actividad que se ve interrumpida por un Agustín autoritario: “Cosas de mujeres. Al cuerpo hay que

---

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 41.

forzarlo, disciplinarlo”<sup>156</sup>. Así, el escritor vuelve a caer en la trampa del olvido que, si al principio de la novela le ha convertido en asesino, ahora le presenta como una figura dominada por una disciplina propiamente militar y misógina.

El marco de recuerdos que oprime a los personajes, aunque no se rompe hasta los últimos capítulos de la obra, comienza a resquebrajarse al final de la segunda parte de la novela. Es entonces cuando Roberta hace acopio de valor y decide salir de la prisión de su apartamento, obligando a Agustín a acompañarla. Desde el momento en el que traspasan físicamente este umbral, la actitud de los personajes va a ir cambiando al permitirse reflexionar sobre sus recuerdos, si bien estas meditaciones suelen verse interrumpidas a menudo por ellos mismos. No obstante, el paso a un espacio abierto, símbolo de vida, como lo es la ciudad de Nueva York, los obliga a exponer su vulnerabilidad. A su vez, y gracias al contacto con otras realidades, aprenderán a aceptarse a sí mismos con sus virtudes, sus defectos y, sobre todo, su pasado, clave para construir su futuro.

Son tres los lugares que colaboran en el proceso de aceptación por el que pasan los personajes: el refugio de los indigentes, el negocio de Ava Taurel, y el *loft* de Lara. En primer lugar, en el refugio Roberta protagoniza una escena en la cual se enfatiza la idea de imposibilidad del olvido que venimos describiendo en párrafos anteriores. La escritora se encuentra con una vieja desdentada y aparentemente loca, dueña de tres sombreros, que divaga sobre un episodio de su vida en el que quiso abandonar uno de sus complementos y no le fue posible porque “lo que es tuyo de verdad siempre te lo van a devolver”<sup>157</sup>. Con esta imagen, el texto revela que es imposible deshacerse de lo que es propiedad de uno, ya sea un gorro o un recuerdo, a pesar de que sea molesto y dé calor o parezca doloroso y dé miedo; así, la memoria, como el sombrero de la anciana, nunca va a abandonarnos, por lo que la única solución viene dada por aceptar vivir con ella.

Por otro lado, introducirse en este espacio repleto de inmundicia sirve a Agustín para comprender que en todo momento van a existir situaciones de las que prefiera huir y no pueda, por lo que deduce que un primer paso para adaptarse a la vida es encontrarse a sí mismo, tomando las riendas del propio devenir y ayudando a Roberta a hacer lo propio. Se propone entonces “volver a la vida. Aunque más no sea la vida de ayer”<sup>158</sup>, afirmando entonces la existencia de un pasado, aunque sea reciente. El camino hasta la aceptación, si bien seguirá sufriendo interrupciones por parte de ambos personajes, empieza a trazarse con la vuelta de Agustín al piso de Roberta, donde encuentra el revólver con el que

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 114.

presuntamente mató a Edwina. El arma se convierte ahora en símbolo de ese afán por matar su pasado, del que debe deshacerse para “después solito [ocuparse] de sus fantasmas privados”<sup>159</sup>.

Tras hacer desaparecer la pistola, ambos personajes se abren a la reflexión y recuerdan que su oficio, antes de convertirse en criminal y detective, era el de escritores, actividad a la que Agustín pretende retornar: “Quiero retomar la pluma, le dijo a Roberta como quien dice agarrar de nuevo la manija de mi vida”<sup>160</sup>. Para ello necesita sus manuscritos, aquellos que Roberta encargó a Ava Taurel esconder. Así, el protagonista se ve obligado a visitar *Donde Ya Sabés*, lugar donde la gente va “a buscar algo que les pertenece, algo que han perdido (...), lo que les falta, lo que sueñan y lloran”<sup>161</sup>; es decir, el sitio indicado donde encontrar, como Agustín, la parte de sí mismos que son incapaces de aceptar.

Igual que ocurre en el refugio donde un personaje secundario marca la actitud futura de los protagonistas, en el negocio sadomasoquista de Ava Taurel este papel lo cumple la recepcionista, quien se hace llamar Baby Jane. Esta mujer aparece como un personaje grotesco, con apariencia de ángel pero de “abogada del diablo” a su vez, puesto que encuentra en el lugar una forma de disfrutar de la vida; una práctica que encuentra en la fantasía, aunque suponga dolor, la clave de la tranquilidad. Influida por las palabras de Baby Jane, Agustín se deja llevar y, mientras explora el cuerpo de la mujer, se abre al recuerdo, rememorando gustos, tactos y olores que añora tanto como su trabajo con las palabras, el cual se ve también inspirado por las caricias.

En cualquier caso, el escritor abandona el lugar sin sus manuscritos, siendo Roberta la que los encuentre más tarde al visitar a Ava Taurel. El paso de la mujer por *Donde Ya Sabés* es completamente diferente al de Agustín, ya que él se entretuvo en buscarse, con la ayuda de Baby Jane; Roberta, sin embargo, va en busca de unas palabras con las que no se identifica, que no le pertenecen. En este sentido, si bien la escritura es identificada finalmente por ambos personajes como la llave para abrir la puerta de la prisión que los encierra, no es encontrada por Roberta hasta que ésta se compromete de nuevo a escribir con el cuerpo. Esto ocurrirá en el capítulo que cierra *Novela negra...*, cuando redacta el cuento pornográfico basado en su experiencia como amante de Bill.

Por último, el cuarto del doctor Héctor Bravo, donde Agustín se instala tras pasar por el *loft* de Lara, resulta el espacio en el que el escritor resuelve por fin enfrentarse a sus

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 128.

fantasmas. De nuevo, es el contacto con alguien ajeno a la pareja lo que activa la aceptación del escritor quien, por fin, con la ayuda del médico, consigue abandonar la trampa del olvido. Este enigmático personaje, descrito como un “vampiro de la muerte, un estudioso de la muerte”<sup>162</sup>, resulta idóneo para tratar con Agustín. Así, apacigua el ansia de éste por olvidar, a pesar de que en su conversación tratan temas del pasado; entonces, Bravo sugiere a su invitado que hable, lo cual transforma el diálogo en una forma de terapia para Agustín.

Teniendo en cuenta la influencia de Jacques Lacan en la visión del mundo de Valenzuela, la estrategia del doctor para ayudar a Agustín puede entenderse como la aplicación, en cierto sentido, de lo que en términos lacanianos se conoce como la dialéctica de la “palabra vacía”; esto es: aunque el paciente demande respuestas que le ayuden a comprender su situación, el psicoanalista debe permanecer “muerto”. Con esta actitud, se rompe la cadena de demandas, lo cual lleva al paciente a situarse en el inconsciente para identificar su primera necesidad y, así, encontrarse consigo mismo. Este primer deseo inconsciente resulta el significante primero que permite al paciente retornar al orden simbólico, en el que vuelve a ser dueño del lenguaje y, por tanto, de sí mismo.

Equiparando la teoría de la “palabra vacía” con el ejercicio realizado por Héctor Bravo y Agustín en la novela, se entiende que el uruguayo hace las veces de psicoanalista, provocando que su paciente consiga, por sí mismo, encontrar el momento en el que quedó atrapado en la muerte. Al recordar sus vivencias, el escritor llega hasta el recuerdo de María Inés, de quien dice acordarse apenas; inseguro, relata cómo negó su ayuda a aquellos perseguidos por el régimen porque “ni siquiera les creía del todo”<sup>163</sup>, y cuando el doctor pregunta por la mencionada María Inés, él evita responder alegando: “No importa. No me importa lo que me dijo, ni siquiera sé dónde se fue, ni me acuerdo de ella. Yo no sé nada”<sup>164</sup>. Esta historia se identifica, entonces, como el trauma que inauguró el deseo de olvidar el pasado. Si este recuerdo se entiende como el significante primero que daría a Agustín el acceso al lenguaje, es comprensible que Bravo le entregue la máquina de escribir a su ya amigo para que, a través de la palabra, pueda retomar su vida.

De esta forma, el marco de recuerdos en el que los personajes estaban atrapados se rompe al encontrar, cada uno en su contexto, la palabra que habían perdido. Valenzuela enfatiza esta relación entre escritura y memoria en *Novela negra...*, lo cual convierte el texto en un manifiesto. Así, aboga por la literatura como forma de verdad puesto que trabaja con el inconsciente, ayudando a reconocer la realidad de forma más veraz que la propia

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>164</sup> *Ibid.*



elaboración de la memoria, donde el deseo de olvido y negación manipulan al individuo. Solo al perderse en su deseo inconsciente, Agustín y Roberta dejan de sentirse atrapados por el recuerdo y comienzan a construir su vida en libertad.

#### 4.2. EL JUEGO DEL LENGUAJE Y SUS LAGUNAS

*Lo que se sabe sentir se sabe decir.*  
Miguel de Cervantes

La situación de encierro en sí mismos que experimentan los protagonistas de *Novela negra...* se refleja en la propia estructura de la novela y en el uso que Valenzuela hace del lenguaje. Las estrategias principales de las que se vale la autora para elaborar el texto son el silencio y el juego, rasgos comunes a la mayoría de las obras que componen su producción literaria.

Por un lado, la narración se encuentra repleta de monólogos interrumpidos, diálogos incompletos y cuestiones sin resolver, lo cual enfatiza la falta de comunicación entre Agustín y Roberta, aumentando así la angustia de la situación en la que viven. En este sentido, la novela resulta equiparable a la propuesta artística a la que Roberta se refiere como “Living art”<sup>165</sup>, compuesta de casilleros vacíos que los protagonistas, con sus acciones y pensamientos, rellenan a lo largo de la obra.

En el caso de Agustín, el silencio se percibe desde un primer momento como motor que rige su vida; esto se refleja especialmente en aquellos fragmentos que reflejan su subjetividad, en los que las reflexiones sobre su pasado quedan formuladas a medias, lo que provoca que la corriente de conciencia se vea interrumpida constantemente y la convierte, más bien, en “corriente de cosa no dicha”<sup>166</sup>. Esto ocurre, por ejemplo, con el ya mencionado episodio de las bolsas de basura: “en tiempos militares las bolsas tendrían más bien restos de, mejor pensar en otra cosa”<sup>167</sup>; de esta forma queda representada la lucha entre lo inconsciente y lo consciente, apostando Agustín por lo último al ser lo que, en principio, facilita su existencia.

En este sentido, el escritor se obliga a la censura al sentirse afectado por el régimen represivo, que anuló la libertad de expresión de todo un país y que le persigue hasta en su exilio. La vida en Nueva York se convierte, entonces, en una paradoja donde la libertad se torna cautiverio, y consejos como “No diga, no preste, no aclare, no pida, no deje”<sup>168</sup>,

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 145.

referidos a cómo lidiar con extraños en la ciudad, se transforman en órdenes que autoimponerse: “no diga. Y él menos que nadie”<sup>169</sup>.

Al contrario que su compatriota, quien practica la autocensura, Roberta sufre el silencio impuesto por otros personajes, principalmente Agustín y Ava Taurel. Las primeras líneas referidas a la *dominatrix* sadomasoquista la presentan, de hecho, como una boca que, aunque parece dar pie al diálogo con sus preguntas indiscretas, pronto se adueña del discurso reduciendo el papel de Roberta al de oreja: “había habido un diálogo inicial, y en los comienzos la que después sería la oreja (ya empezaba a serlo) llegó a identificarse con la boca. La identificación se rompió a la cuarta o quinta frase”<sup>170</sup>. Así, las oportunidades de Roberta para expresarse quedan reducidas a la escritura, más tarde anulada asimismo por un Agustín boca cuando éste confiesa el presunto asesinato.

Los diálogos entre la pareja llevan siempre consigo el estigma de la incomunicación, salvo la escena que relata su primer encuentro, donde todavía Roberta no ha perdido su espontaneidad y carácter juguetón. Desde el momento en que se conocen comienzan una relación de amigos y amantes, si bien esta última va desapareciendo con el paso del tiempo; aun así, la complicidad entre ambos parece mantenerse hasta que Agustín se declara criminal, coartando la expresión de su colega, quien se ve obligada a no hablar del tema hasta que él se decida a hacerlo. A partir de la revelación del escritor, sus diálogos se convierten en un enredo de confesiones a medias, mentiras, dudas y silencios que no llevan sino a aumentar la confusión de ambos personajes.

Ya habituados a las paradojas en el texto de Valenzuela, si se presta atención al uso que la autora hace del silencio se ve cómo los fragmentos aparentemente vacíos portan una gran carga significativa, describiendo la relación entre los personajes en cada momento. Así, al principio Roberta aguanta sus ganas de interrogar a Agustín por respeto al duelo interno de su amigo. Más tarde, cuando adopta el papel de cómplice, colabora con la causa al comunicarse con él mediante gestos mínimos con una finalidad: “nada de delatarse con la palabra”<sup>171</sup>.

El entendimiento se torna cada vez más complicado, al tiempo que la costumbre del silencio aumenta hasta que los personajes quedan aislados el uno del otro, encerrados en el apartamento de Roberta, cortando también toda comunicación con el mundo exterior. Sin embargo, si antes respetaba los deseos de su compañero, en la segunda parte de *Novela negra...* la voluntad de comprensión de Roberta ha desaparecido, por lo que

---

<sup>169</sup> *Ibid.*

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 47.

comenta “Perdimos la risa, todo. Estamos juntos desde vaya a saber cuántos palitos y casi ni hablamos. Ni el diálogo nos queda”<sup>172</sup>. De ahí que demande: “No jodás más. Hablemos”<sup>173</sup>. Esta brecha en su relación se ve acentuada por la estructura del primer capítulo de esta segunda parte de la obra, que Valenzuela construye sirviéndose de extractos de conversaciones elegidas, aparentemente, al azar, y que revelan la ausencia total de complicidad entre los protagonistas.

Si en ocasiones las reacciones de Agustín y Roberta dejan atisbar la sombra de la amistad que existió entre ellos, conforme avanza la historia la atmósfera de silencio que los envuelve se traduce en desdén y tensión por ambas partes. En este sentido, Roberta se muestra tan enfadada que ni siquiera se permite hablar con el escritor: “Agustín –no se lo dice– dejate de embromar, me tenés harta. En cambio le dice Basta. Ni eso hubiera querido decir, ni una palabra más, caso cerrado”<sup>174</sup>; y, aunque más tarde se ve preocupada por el hombre, abandona cualquier intento de comunicarse con él.

Finalmente, crece entre ambos un sentimiento de indiferencia que rompe definitivamente la relación. Así, en las últimas páginas de la novela las últimas noticias que tienen el uno del otro son comentadas a Agustín por medio de Lara y a Roberta por Bill.

Si, por un lado, Valenzuela utiliza la ausencia de palabras para transmitir su mensaje, por otro se regodea en el uso del lenguaje, convirtiéndolo en un juego; de esta forma, dota a la narración de cierto carácter lúdico con el que acaba con cualquier límite que la estructura del texto o del lenguaje intentara imponer. De esta forma, *Novela negra...* se antoja una obra repleta de guiños y juegos de palabras dados, sobre todo, por el personaje de Roberta, en ocasiones alter ego de la propia autora.

Ya en el primer encuentro entre los protagonistas el lector es testigo del dominio de la palabra que ella posee, haciendo gala de un excelente manejo del humor y la ironía. Así, identifica el oficio de los escritores con el de “putas del lenguaje”<sup>175</sup> y demuestra dedicarse a este servicio con todo lo que ello supone: “trabajamos para él, le damos de comer, nos humillamos por su culpa y nos vanagloriamos de él y después de todo ¿qué? Nos pide más”<sup>176</sup>. Este discurso resalta la relación de interdependencia que existe entre Roberta y el lenguaje, lo que nos permite entender que quede totalmente anulada al entrar, empujada por Agustín, en el círculo vicioso de la incomunicación.

---

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>173</sup> *Ibid.*

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>176</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

“Ella solía largar las frases así, un poco al descuido para dejarlas clavadas en el interlocutor”<sup>177</sup>; Roberta, por naturaleza, no se preocupa por los límites y si lo hace es para saltárselos ya que la censura no se corresponde con su forma de expresarse. Por ello convierte el humor en una de sus herramientas principales, que le permite manifestar sus pensamientos libremente. Sin embargo, cuando se ve afectada por el carácter destructor de Agustín, su libertad se reduce y sólo encontramos a la Roberta ocurrente en las escenas que comparte con Bill. Este llega a convertirse en elemento imprescindible para ayudarla en su búsqueda de la palabra, animándola a no abandonar el ejercicio intelectual y erótico que resulta ser para ella la escritura.

No obstante, el carácter lúdico de la narración no se reduce al personaje de Roberta en colaboración con Bill, sino que resulta una cualidad inherente al texto y se manifiesta, como apunta Leopoldo Brizuela, mediante “esa combinatoria insólita, esa variedad de registros y formas de discursos diversos, la mayoría ajenos a la literatura más tradicional” propia de Valenzuela<sup>178</sup>. Además *Novela negra...* se construye a su vez a partir de la combinación tanto de diferentes idiomas como de varios géneros literarios, al incluir fragmentos propios del drama y el ensayo.

Para comenzar, debe destacarse el uso de la variedad argentina del español a la hora de redactar la novela. Si bien en muchas ocasiones la narrativa hispanoamericana tiende a utilizar el castellano neutro, en este caso encontramos en el texto rasgos como el voseo, así como expresiones y chistes locales. Esta estrategia resulta verdaderamente eficaz si la intención es acercar al lector a la realidad argentina que, además de ser reconocida en escenas donde se rememoran las consecuencias del Proceso, se presenta también mediante guiños a “productos” nacionales como el fútbol y el tango<sup>179</sup>.

De igual modo, se incluyen fragmentos en los que se combinan el español y el inglés para acentuar de manera sutil la condición de exiliados de los protagonistas. Estos, si bien no dejan de ser porteños –como demuestra el uso de, en palabras de Roberta, “esas frases tan nuestras”<sup>180</sup>– sienten que Nueva York –*New York* en el texto– les ha poseído del tal forma que incluso entre ellos utilizan el inglés; esto se refleja, por ejemplo, cuando Agustín ruega: “Volvamos a casa”, y Roberta responde “*Your place or my place?*”<sup>181</sup>.

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>178</sup> Valenzuela, Luisa. *Escritura y secreto...* *op. cit.*, p. 132.

<sup>179</sup> Roberta, ya prácticamente libre de la carga que le supone Agustín, retoma sus juegos de palabras y se permite, en un alarde de ingenio que irrita a Lara, parafrasear un verso del clásico tango “Cambalache” para referirse al deporte nacional: “el fútbol es y será una porquería, ya lo sé” (p. 152).

<sup>180</sup> Valenzuela, Luisa. *Novela negra...* *op. cit.*, p. 52.

<sup>181</sup> *Ibid.*, pp. 54-55. Las cursivas son mías.

En cuanto a la combinación de géneros literarios, destacan sobre todo dos extractos en los que el juego metaliterario de Valenzuela se hace patente. Por una parte, la presencia constante del teatro como tópico se ve recalcada por el hecho, ya mencionado, de que Agustín y Roberta se refieren al crimen como si se tratase de un drama: “Es una obra de teatro. Tragedia. Acordate”<sup>182</sup>. Así, aunque los protagonistas se presentan como narradores, la teatralidad de Nueva York les influye de tal manera que comienzan a cultivar este género. Siguiendo con esta idea, la autora argentina manipula, incluso, la estructura de su novela, la cual llega a convertir en un verdadero guión dramático, como ocurre en una de las escenas en las que Roberta habla con Bill sobre su obra de teatro:

Roberta: Me temo que la obra de teatro que estamos planeando empieza a tener connotaciones políticas.

Bill: ¿Por qué decís eso?

Roberta: No sé. Algo que huelo en el aire. Antes no estaba, y ahora

Bill: Ustedes los latinoamericanos<sup>183</sup>

Por otra parte, el “cuento porno” que cierra *Novela negra...* no sólo resulta un relato dentro de la obra, sino que es redactado en forma de ensayo crítico. Así, utilizando tecnicismos propios de la crítica literaria, la autora construye su narración “transgrediendo el encasillamiento de los géneros”<sup>184</sup> e “incorpora[ndo] sorprendentes modulaciones postmodernistas”<sup>185</sup>, lo cual resulta en un texto “a la vez diáfano y confuso, compenetrado, diríamos, con la problemática del momento”<sup>186</sup>, cuyo final se presenta como “literariamente feliz, verdadero logro (...) semántico”<sup>187</sup>.

*Novela negra...* se presenta, entonces, como una obra paradigmática del estilo narrativo de Valenzuela, que disfruta transgrediendo las reglas de la literatura más convencional, de lo cual resulta un texto tan original como provocativo. Demuestra así que, como escritora y mujer, es dueña absoluta del lenguaje e, incluso, del silencio, herramientas que maneja a su antojo sin rendir cuentas ante nadie.

#### 4.3. TEATRO, MÁSCARA, FANTASÍA Y VERDAD

*En América hubo una vez un muchacho al que la máscara aborció colgado de sus propios intestinos.*

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>183</sup> *Ibid.*, pp. 77-78.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>186</sup> *Ibid.*

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 202.

Como se viene señalando en apartados anteriores, el teatro supone un elemento básico de *Novela negra...*, puesto que resulta el escenario donde se muestran los diferentes temas de la obra. En este sentido, la novela de Valenzuela puede analizarse, incluso, como un texto dramático en el que los personajes principales no sólo funcionan como escritores, sino también como actores encargados de interpretar distintos roles en ese “verdadero teatro, también llamado vida”<sup>188</sup>.

Aunque la narración comienza cuando Agustín abandona el departamento de Edwina tras cometer el presunto crimen, la trama principal de la novela halla su inicio en el *flashback* que explica cómo el argentino se encuentra con un desconocido que le ofrece una entrada para el teatro, convirtiéndose esta en la escena introductoria de una obra que los protagonistas, más tarde, dicen estar escribiendo en sus encuentros con Lara o Bill. Esta retrospectiva plantea sutilmente la idea de Agustín como actor principal de una representación, ya que “fue entrar Agustín [al teatro] y apagar las luces para dar comienzo a la obra”<sup>189</sup>; a partir de este momento, el escritor adopta, como ya mencionamos al analizar los elementos del género negro, los roles de criminal y víctima en esta historia que co-protagoniza junto a Roberta en el papel de investigadora y cómplice.

No obstante, además de los personajes necesarios para la trama policial, conforme la novela se desarrolla la pareja adopta diferentes roles, ejercicio que los despoja progresivamente de su esencia como individuos al ocultarlos bajo un sinnúmero de máscaras. Esta idea se aprecia, por ejemplo, con el cambio de *look* al que se ven sometidos, lo que supone para Agustín la pérdida de su rasgo más característico: su barba, a su vez símbolo de virilidad y poder. Con el afeitado del hombre comienza una ronda de travestismos que acaba por transformar también a Roberta, quien acudirá a la tienda de Bill proclamando: “vengo a cambiar de sexo”<sup>190</sup>. Careta sobre careta, el juego del carnaval afecta incluso a la identidad primera de los participantes, por lo que dejan de ser Agustín Palant y Roberta Aguilar para ser identificados ahora como Gus/Magú y Robbie/Bobbie/Bob.

El objetivo de los diferentes cambios que sufren los protagonistas parece ser, en principio, ocultar su identidad, un ejercicio que viene provocado por la condición de presunto asesino de Agustín; sin embargo, esta actividad resulta, a su vez, una máscara que cubre la auténtica razón por la que utilizan los disfraces: la necesidad de adaptarse a lo convencional, lo correcto, lo contrario a ellos. Roberta siempre ha defendido la teoría de

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 69.

que los límites están para romperse pero, al poner su colega esa idea en práctica, ambos se ven envueltos en graves problemas; convertirse en otros personajes, entonces, les permite pasar desapercibidos dentro de la sociedad neoyorkina.

Totalmente opuesto a la pareja se encuentra Bill, quien participa en el carnaval por diversión, ajeno a toda esta trama de ocultamiento y negación en la que los escritores se ven implicados. Este personaje, como se ha apuntado anteriormente, resulta de gran ayuda para Roberta en su camino para encontrarse a sí misma y, en cierto sentido, su juego de máscaras forma parte de esa ayuda. El dependiente de la tienda de ropa aparece desnudo en varias ocasiones, lo cual lo convierte en el símbolo de lo auténtico dentro de la novela, al ser el único que no porta caretas de ningún tipo. Si bien se divierte inventando disfraces y asumiendo diferentes roles en sus encuentros con Roberta, se define por ese cuerpo desnudo, del cual se vale para todo aquello que realmente le importa. Esta es la razón por la que su amante encuentra en él ayuda para ser ella misma y retomar su escritura con el cuerpo, algo que con Agustín no era posible porque éste actuaba continuamente a través de máscaras adaptadas a los convencionalismos. De hecho, tras haber sufrido una serie de cambios, Roberta se ve desnuda y reflexiona: “parecía tan extraña, ajena”<sup>191</sup>; sin embargo, conforme la historia avanza y su relación con Bill se torna más íntima, la extrañeza se esfuma y aparece su verdadera identidad.

Para reforzar esta idea de que la convención, lo acotado por ciertos límites, es en realidad lo falso, Valenzuela introduce la cuestión de la fantasía al describir el negocio sadomasoquista de Ava Taurel de nuevo como un teatro. En *Donde Ya Sabés* existe una máxima: “Déjese llevar por sus fantasías”<sup>192</sup>, un ejercicio que requiere de máscaras y accesorios y que convierte la actividad de la *dominatrix* y sus esclavos en un verdadero *show*. En un principio, toda esta *performance* deja a los testigos con la sensación de estar viendo una escena fantástica, grotesca, totalmente irreal e imposible; sin embargo, como se le dice a Roberta, ese conjunto de máscaras, travestismos y locuras “no son disfraces, son verdades”<sup>193</sup>, que únicamente pueden existir en el lado oscuro, puesto que se oponen a la cómoda mentira iluminada por la sociedad.

Así, tanto en su formato de novela policial como en su cualidad de drama, *Novela negra...* explora la idea de verdad mediante la inserción de los personajes en un ejercicio teatral y carnavalesco, hecho que les permite explorar diferentes relaciones con el disfraz y la fantasía. En este sentido, en la obra de Valenzuela el teatro, con todos sus elementos, se

---

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 86.

antoja la herramienta principal de la que se vale la autora para poner en evidencia hasta qué punto los límites perfilan lo correcto o lo normal, resultando lo que en una sociedad se tiene por anormal o incorrecto más auténtico y adecuado que lo convencional.

#### 4.4. GROTESCO: UN REGODEO EN EL ASCO

*Lo que yo veía era la vida mirándome.  
Cómo llamar de otro modo a aquello horrible y crudo  
(...) lodo aún húmedo y aún vivo, era un lodo donde se  
movían con lentitud insoportable las raíces de mi  
identidad.*

Clarice Lispector - *La pasión según GH*

“Estoy con un amigo que está escribiendo una obra. Puro teatro de la crueldad, sabés. Es un digno émulo de Artaud”<sup>194</sup>. Con estas palabras Roberta presenta a Agustín, quien, ya sea como autor o como actor, se ha visto introducido sin saber cómo en un ambiente siniestro donde conviven lo grotesco, lo absurdo y lo cruel. Estos tres subgéneros forman parte del llamado neogrotesco argentino, corriente teatral que los utiliza como herramientas para la denuncia social y que Valenzuela desarrolla en *Novela negra...*, enfatizando, sobre todo, la idea del regodeo en el asco propia de su filosofía.

El absurdo y la crueldad resultan dos de los elementos básicos del grotesco que utiliza Valenzuela en su obra; estos, en ocasiones, se combinan de tal forma que tiñen el texto de cierto aire siniestro, que se encuentra en aquellos episodios donde, ante una escena a todas luces espantosa, los personajes reaccionan con fascinación o, incluso, risa. Esto ocurre, por ejemplo, cuando Agustín abandona el apartamento de Edwina tras asesinarla, preguntándose el motivo de su crimen; al no encontrar la respuesta a esta cuestión, comienza a reírse descontroladamente con “una carcajada interminable, finita en un principio, creciendo en llamaradas”<sup>195</sup>. Esta escena culmina con la imagen de un Agustín desquiciado que llora finalmente al sentirse incapaz de manejar sus sentimientos racionalmente; un llanto resultado de “la desesperación y la risa y el dolor que sentía por esa pobre mujer que acababa de matar y sentía también por sí mismo”<sup>196</sup>.

Otro de los personajes que destaca por lo siniestro de su actitud es Héctor Bravo, quien encuentra fascinante la muerte y la agonía, cuyo estudio realiza valiéndose de la experiencia de Edouard, enfermo de SIDA. En este sentido, el uruguayo encaja en la descripción de un personaje grotesco, puesto que el seguimiento que realiza de la

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 12.



enfermedad de su paciente se debe a la curiosidad y a cierto regodeo en la muerte y no a su labor como médico. Esta fascinación por el sufrimiento afectará incluso a Roberta, ya hacia el final de la novela, cuando visita *Donde Ya Sabés* para encontrar el manuscrito de Agustín y realiza su búsqueda “abriendo las puertas de los cubículos un poco con asco y otro poco con curiosidad y miedo”<sup>197</sup>. De nuevo, reacciones contradictorias se ven encontradas en ciertos momentos en los que los personajes parecen situarse en una atmósfera dominada al mismo tiempo por el absurdo y, sobre todo, por la crueldad.

Diferentes autores cuyas obras repasan los hechos de la dictadura argentina relacionan lo cruel con la violencia irracional, ideas básicas de cualquier acto represivo. Uno de los tópicos usados en este tipo de textos para reflejar prácticas como la tortura, y que aparece de manera recurrente en *Novela negra...* es el desmembramiento, imagen que Valenzuela utiliza de forma original en varios episodios donde los personajes son reducidos hasta ser tratados no como cuerpos completos, sino como miembros despojados de este. Así, Ava Taurel es una boca; Roberta una oreja; y Edwina, a quien en un principio Agustín trata como una cabeza contra la que cree haber disparado, se ve despojada, más tarde “de todo aquello que le había otorgado configuración humana”<sup>198</sup> cuando el escritor recorta de la imagen del diario únicamente el centro de su cara: ojos, nariz y boca.

En esta línea, el propio Agustín, incluso, sufre un episodio de desmembración cuando sueña ser el protagonista de una escena grotesca en la que una mujer, que podría ser Roberta, juega a torturarlo. En el sueño, aparece desnudo, “atado de pies y manos extendido en el piso con los brazos en cruz y piernas del todo abiertas (...) para ser descuartizado”<sup>199</sup>; lo desagradable de la situación aumenta cuando ve que no está desnudo, sino que porta ligeros y un delantal de mujer, el mismo que la que después se hará llamar “ama” le quita violentamente, dando paso a la imagen de Agustín enfundado en unos calzoncillos de cuero por los que asoma su pene, oprimido por las costuras de la ropa interior. “Ya sin piernas ni brazos el único miembro que le queda es éste”<sup>200</sup>, el cual se vuelve el objeto principal de la tortura de un cuerpo envuelto en cadenas, pisoteado con tacones de aguja y quemado con la cera de una vela. La *dominatrix*, finalmente, resulta ser Edwina, quien sonríe con dulzura antes de que Agustín se despierte.

Este sueño se ubica en la obra en uno de los capítulos donde la idea de regodeo en el asco rige completamente el texto. Agustín, al llegar a su apartamento, recupera esa

---

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 33.

trayectoria hacia el infierno que comenzó tras el asesinato de la actriz y que lo lleva a sumergirse en su inmundicia, bañado en su propio sudor y demás fluidos corporales. En este sentido, el sueño se traduce en una especie de purgatorio donde el escritor protagoniza una serie de castigos fruto del reproche de una mujer, que adquiere la apariencia de sus dos amantes conocidas: Roberta y Edwina. Cuando la imagen de esta última aparece cual *donna angelicata*, sonriendo, él siente la necesidad de purificarse para salir de la selva oscura en la que está atrapado. Como Dante en *La divina comedia*, usa el agua como medio purificador, para lo cual se mete en la bañera, donde se libera y acaba mirando “cara al cielo, para que el agua de la ducha también le lav[e] las entrañas”<sup>201</sup>.

Al revisar la bibliografía de Valenzuela, encontramos que la imagen de la purificación a través de lo abyecto ya ha sido utilizada en otros relatos; un ejemplo de ello es el cuento *Ceremonias de rechazo*, en el que la protagonista, con la intención de liberarse de todo rastro de su amante, lleva a cabo una serie de prácticas entre las cuales se incluye un baño donde, como en el caso de Agustín, se mezcla el agua pura con otros líquidos que emanan de su cuerpo. La razón de esta presencia de lo abyecto en su narrativa se explica en “La otra cara del falo” mediante las palabras de Bataille: “la putrefacción resume el mundo de donde venimos y al cual retornamos, y el horror y la vergüenza estaban vinculados tanto a nuestro nacimiento como a nuestra muerte”<sup>202</sup>. De esta forma, vivir se convierte en una travesía por lugares oscuros que cada persona debe recorrer, valiéndose de un cuerpo marcado por el horror de la propia naturaleza, con el fin de conocerse a sí mismo y de ir escribiendo con sus actos la historia de la humanidad.

Como se ha señalado anteriormente, los textos de Valenzuela se orientan hacia la búsqueda del propio sentir del individuo; este hecho justifica su uso del grotesco como herramienta para abrirse paso en la vida, y la importancia para la autora de este regodeo en el asco del que venimos hablando, concepto unido principalmente a la idea de *cuerpo*, pero también a las de *poder* y *palabra* que completan la tríada base de su producción literaria.

#### 4.5. ESCRIBIR CON EL CUERPO

*Siempre fue privilegiada la mente sobre el cuerpo, y no se escribe con la mente solamente, todo reacciona, todo escribe, todo hace, todo actúa.*  
Luisa Valenzuela

---

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>202</sup> Valenzuela, Luisa. *Peligrosas palabras... op. cit.*, p. 47.

Dado que uno de los fines principales de los textos de Valenzuela es la exploración de la escritura vista como un acto corporal, no es de extrañar que los protagonistas de *Novela negra...* se descubran a sí mismos como parte de una obra literaria que va redactándose conforme al desarrollo de sus experiencias. Por ello, a pesar de tratarse de una novela de gran carga psicológica, el elemento físico no deja de estar presente en ningún momento, resultando el *cuerpo* eje principal alrededor del cual se construye la *palabra*.

Ya en las primeras páginas, Agustín se refiere a la idea de escribir con el cuerpo cuando reflexiona sobre su papel en la obra que parece haber empezado a escribirse con la presunta muerte de Edwina. Así, vaga por las calles de Nueva York “sintiéndose metido en una de esas novelas que bien le hubiera gustado escribir pero no de esa manera, no con el cuerpo como diría Roberta”<sup>203</sup>. Así, la literatura de Agustín corresponde a la de un hombre racional, que se siente perdido cuando no conoce los límites, rasgos que no casan con la locura y el peligro que supone escribir con el cuerpo.

No obstante, la inmersión del hombre en esa nueva forma de escritura no se debe del todo a la casualidad, como pudiera parecer –puesto que se nos dice que “el azar juega un papel preponderante en esta obra”<sup>204</sup>– sino que él aparece en la ciudad con la “intención de escribir algo distinto”<sup>205</sup>, lo que va a suponer cierto distanciamiento de su literatura intelectual. En este sentido, que su objetivo roza el uso de lo físico queda ya claro en su primer encuentro con Roberta cuando él afirma: “Quiero meter más barro, más sangre”<sup>206</sup>. Estas imágenes remiten directamente a la idea de cuerpo siempre presente en la conciencia de los personajes.

Durante la mayor parte de *Novela negra...*, es la mujer quien conscientemente entiende el cuerpo como herramienta literaria. Por el contrario Agustín, si bien no cesa de escribir con el cuerpo, lo hace por inercia, incapaz de comprender la idea de su amiga. Sin embargo, la relación entre su escritura y su cuerpo queda plasmada ya al comienzo de la narración cuando, desde el punto de vista de Roberta, se dice de su amante que “la novela no le salía y en ciertas oportunidades como aquella tampoco le salía demasiado bien la intimidad”<sup>207</sup>. En ese momento ella le sugiere: “No te preocupés por la novela directamente, escribí con el cuerpo”<sup>208</sup>, un consejo que él no aplica hasta la segunda parte

---

<sup>203</sup> Valenzuela, Luisa. *Novela negra...* *op. cit.*, p. 12.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>206</sup> *Ibid.*

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>208</sup> *Ibid.*

de la obra, cuando se permite indagar en su interior y se encuentra cada vez más desligado de Roberta.

Conforme avanza la novela, el elemento físico se presenta al escritor de forma cada vez más clara hasta que, finalmente, al separarse de su compañera y guía, comprende que él es dueño de su propio cuerpo y, por tanto, también de su historia. La presencia en su vida de Roberta, que en un principio resultaba de gran ayuda, se ha ido convirtiendo en un obstáculo, dada la relación de interdependencia que ambos han desarrollado; por ello, la mano que la mujer le tendió ahora debe dejarle libre. “ahora se lo estaba quitando. Le estaba quitando su cuerpo”<sup>209</sup>; y es justo en ese momento cuando Agustín entiende “el cuerpo que es la escritura y todo lo verdaderamente valioso”<sup>210</sup>. El argentino pasa, así, de verse como un personaje creado por Roberta a aceptarse a sí mismo como autor de su propia experiencia.

Por otro lado, Roberta juega a escribir con el cuerpo continuamente, si bien es cierto que, cuando Agustín le comenta que no entiende cómo funciona ese tipo de literatura su respuesta es “Yo tampoco sé”<sup>211</sup>. No obstante, aclara que a pesar de no poder dar una definición concreta sobre ello, siente el escribir como un ejercicio corporal y así se ve que a lo largo de la obra retoma esa sensación en varias ocasiones, movida por un gran afán de entender todo aquello que queda fuera de los límites de lo racional y ya conocido.

“El secreto es res, non verba”<sup>212</sup>; con estas palabras comienza Roberta a instruir a Agustín en el arte de escribir con el cuerpo. Sobre esta cita, Valenzuela comenta en una entrevista: “Creo que me refiero a la integración de todo, no a una escisión”<sup>213</sup>, y añade: “En el acto de escribir no hay separación sino unicidad”<sup>214</sup>. En este sentido, la autora derriba la barrera que separa lo físico de lo intelectual y elimina, a su vez, la supremacía del *logos*, el cual se sitúa ahora en equilibrio con *eros* en un nivel donde, combinados a partes iguales, hacen posible la realización de la auténtica actividad literaria. Para conseguir dicho equilibrio, Roberta pone en práctica tres erres: “restaurar, restablecer, revolcarse”<sup>215</sup>; esto es, como explica Sharon Magnarelli, “usar el cuerpo de un modo diferente, usar los órganos y sentidos del cuerpo individual para experimentar”<sup>216</sup>. De esta forma, escribir se convierte

---

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>210</sup> *Ibid.*

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>212</sup> *Ibid.*

<sup>213</sup> Díaz, Gwendolyn. “Entrevista con Luisa...” *op. cit.*, p. 40.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>215</sup> Valenzuela, Luisa. *Novela negra...* *op. cit.* 16.

<sup>216</sup> Magnarelli, Sharon “Luisa Valenzuela: Cuerpos que escriben (metonímicamente hablando) y la metáfora peligrosa” en Díaz, Gwendolyn y Lagos, María Inés (eds.). *La palabra...* *op. cit.*, pp. 69-70.

en un acto vivo, sensorial y, por supuesto, sensual, cuya posibilidad de realización se debe, sobre todo, a la experiencia.

Uno de los ejemplos en los que se percibe claramente cómo Roberta escribe con el cuerpo es durante la investigación del crimen de Agustín, la cual convierte en argumento de su vida y literatura. “Ahora mi novela sos vos”<sup>217</sup>, confiesa la mujer. A la mañana siguiente se levanta llena de ánimo y baila, como lo hacían sus pensamientos en la primera escena en la que aparece, donde “su sensación primordial es que galopa, y que galopa energía (...); está bailando aunque en realidad está escribiendo de una forma mucho más física: con el cuerpo”<sup>218</sup>. Así, si bien la presencia de Agustín le impide realizarse en muchas ocasiones, es su historia, esa que “est[án] escribiendo ahora con el cuerpo”<sup>219</sup>, la que le aporta la fuerza necesaria para seguir indagando sobre sí misma y su existencia, a través de la literatura.

Poniendo en práctica la máxima de Valenzuela que incita a jugarse el cuerpo en la escritura, Roberta merodea por espacios donde, literalmente, expone su físico “porque en ese simple hecho de caminar por las calles [se juega] la vida”<sup>220</sup>. De esta forma, lugares que en un principio se ven peligrosos o extraños resultan finalmente aquellos en los que Roberta encuentra su inspiración, porque en ellos su cuerpo está totalmente alerta e implicado en los sucesos del momento.

Su estancia en el refugio de los indigentes, por ejemplo, la ayuda a recordar diferentes pasajes de su vida en los que, sin duda, estaba escribiendo con el cuerpo. Es el caso de, por un lado, el viaje por la costa yugoslava, del cual se vale para introducirse física y mentalmente en una historia donde “nunca había logrado meterse con la pluma”<sup>221</sup>; por otro, la anécdota de su niñez en la que su yo infantil, ya curioso y transgresor, experimenta el terror de un cuento en el que, en una noche de tormenta, una mujer con la masa encefálica descubierta persigue a dos jóvenes en una casa abandonada y cuyo final, como en el caso de la obra con Agustín, todavía ignora. El desenlace de ambos relatos está relacionado, -porque aún no ha sido vivido, lo cual convierte la experiencia de Roberta en una búsqueda por encontrar ese final desconocido.

De igual forma, el negocio de Ava Taurel resulta una fuente de inspiración para los personajes puesto que en él se realiza, literalmente, el acto de escribir con el cuerpo. Como apunta Gwendolyn Díaz, en *Donde Ya Sabés* “el dominado quiere ser la encarnación de la

---

<sup>217</sup> Valenzuela, Luisa. *Novela negra... op. cit.*, p. 75.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 112.

fantasía del otro porque quiere convertirse en la fantasía”<sup>222</sup>. Así ocurre también con una literatura absolutamente corporal, que resulta de transgredir los límites de una tradición en la que el autor tiende a escribir distanciado del texto. Tras diferentes visitas al lugar, la imagen del cuerpo escribano y escrito va calando en los protagonistas, resultando al final de gran ayuda a la hora de recuperar la escritura por parte de los mismos.

Para concluir, es importante destacar la connotación erótica de la tercera erre – *revolcarse*– que define la expresión *escribir con el cuerpo*. La producción literaria de Valenzuela contiene una gran carga erótica tanto en lo que a ficción se refiere, como en obras de carácter más personal. Es el caso de *Los deseos oscuros y los otros*, donde se detiene en varias ocasiones a relatar con detalle sus vivencias sexuales durante su estancia en Nueva York. En *Novela negra...*, además de las escenas en *Donde Ya Sabés*, es necesario mencionar que son los encuentros entre Bill y Roberta los que ilustran de manera más clara el componente físico-sexual de la literatura, especialmente el episodio final en el que juntos redactan un “cuento porno”.

Como ya se ha apuntado en capítulos anteriores, dicho texto se construye utilizando términos pertenecientes al lenguaje de la crítica literaria; de esta forma, el acto sexual queda sugerido de forma sutil por estar escondido entre tecnicismos referentes al género, estilo, lenguaje y figuras poéticas, lo cual aumenta, incluso, el erotismo del relato. Roberta y Bill escriben el cuento al vivirlo, al sentirlo y, por supuesto, al disfrutarlo, combinando lenguaje, sexo, palabra y cuerpo en unas líneas que culminan con un final estertóreo que es el orgasmo. “Lástima que estas escrituras no quedan impresas”<sup>223</sup>, comenta la pareja; sin embargo, la pena no es tal ya que deben tener en cuenta el hecho de que, aunque el relato nunca vaya a ser publicado, esto no le resta realidad puesto que ese momento queda ya totalmente inscrito en sus cuerpos, la herramienta y el soporte más importante de su literatura.

---

<sup>222</sup> Díaz, Gwendolyn. “Estructuras caóticas en *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela” en Díaz, Gwendolyn y Lagos, María Inés (eds.). *La palabra...* *op. cit.*, p. 182.

<sup>223</sup> Valenzuela, Luisa. *Novela negra...* *op. cit.* p. 202.

## CONCLUSIONES

*La euforia de escribir nos asalta cuando  
percibimos el roce de lo inefable.*

Luisa Valenzuela - *Escritura y secreto*

*Me puse a escribir, entonces, no para obtener  
una respuesta directa, sino para ir sacándole filo al  
interrogante.*

Luisa Valenzuela - *Escritura y secreto*

En el presente trabajo hemos podido comprobar cómo *Novela negra...* resulta un texto paradigmático dentro de la extensa producción literaria de Luisa Valenzuela, ya que contiene todos aquellos rasgos que hemos identificado como esenciales de su poética; a saber, la reflexión sobre la tríada *cuerpo, palabra y poder*; la defensa de lo erótico y lo abyecto como elementos clave en su filosofía; y el desarrollo de su propuesta de “escribir con el cuerpo” no sólo como forma de crear literatura sino como camino hacia la búsqueda del yo. Todo ello queda expuesto de forma original en una novela donde el permanente juego con el lenguaje, el uso del humor, la presencia del silencio y la ruptura del modelo narrativo tradicional da cuenta del afán de transgresión que manifiesta la autora argentina de forma permanente.

Como base para el estudio de la temática sugerida en el párrafo anterior, he dividido el primer capítulo en tres epígrafes para abordar los conceptos de *poder, palabra y cuerpo* respectivamente, a partir de textos clásicos que exploran estas ideas en relación con el género. Así, en el primer apartado he recogido diferentes teorías sobre cómo la estructura patriarcal que rige nuestra sociedad manipula el concepto de poder, de tal forma que el colectivo femenino se ha visto siempre subordinado a las órdenes del masculino, posición basada en cierta falacia que dicta un supuesto orden natural donde el hombre es superior a la mujer.

He explorado esta idea atendiendo a las aportaciones realizadas por teóricas Carole Pateman y Kate Millett, representantes de la corriente angloamericana de la Segunda Ola del Feminismo, que en sus textos *El contrato sexual* y *Política sexual* exploran los rasgos que el poder masculino ha otorgado a las féminas para convertirlas en el sexo débil. Asimismo, para ilustrar la Ley del Padre que impera en nuestra sociedad he recurrido a la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan, cuyos trabajos han resultado de gran influencia para Luisa Valenzuela; el autor francés trata la imagen del falo como significante primero que representa esta Ley y que para Valenzuela se yergue cual muro que separa la luz de la oscuridad, obligando a la mujer a permanecer en las sombras. Finalmente, en relación a los elementos del lenguaje que funcionan como armas con las que se impone el patriarcado,

me he referido brevemente al estudio de Michel Foucault sobre la relación entre poder, discurso y sexo que explora en su *Historia de la sexualidad*.

En el segundo epígrafe he tratado el modelo de la mujer en el plano cultural y concretamente en la literatura, donde ha sido dibujada siguiendo un modelo inventado por el sexo dominante que poco tiene que ver con la realidad. Sobre este perfil irreal de la mujer, he querido destacar la contradicción en la que muchos autores han caído, pues en su afán de denigrar a la figura femenina, la dotaban de cualidades que en muchas ocasiones, como apunta Virginia Woolf, la convertían en una figura de grandeza similar a la del hombre. Además, en este apartado he profundizado en la imagen de una mujer que consigue adueñarse del lenguaje al transgredir los límites que el patriarcado ha venido imponiendo a lo largo de la historia; para ello, me he referido de forma sucinta a la teoría de Luce Irigaray sobre el uso del lenguaje por parte del sexo masculino, y más concretamente a las teorías de Hélène Cixous y Luisa Valenzuela sobre la imagen de la mujer transgresora que puede y debe apropiarse del discurso para reconstruirlo desde una nueva perspectiva.

Esta propuesta me ha servido para introducir el tercer y último epígrafe, donde he tratado la idea del cuerpo femenino como fuente de literatura, que las representantes de la corriente francesa de la Segunda Ola, -especialmente Cixous, Irigaray y Julia Kristeva-, han tratado en sus escritos de mayor impacto. Si bien cada autora entiende la propuesta de “escribir con el cuerpo” desde una perspectiva distinta, existe cierto consenso en cuanto a que resulta necesario enfatizar el concepto derrideano de *différance*, ya sea referido al aspecto físico o a un plano psicosexual. Bajo mi punto de vista, la escritura corporal de Valenzuela se relaciona de forma directa con la visión de Cixous en cuanto a que enfatiza la idea psicosexual, así como con la de Kristeva, dada la reformulación que la argentina hace del concepto de abyección y que convierte en el “regodeo en el asco” que hemos identificado en sus obras.

En el segundo capítulo de mi investigación he recorrido brevemente la biografía de Valenzuela, centrándome sobre todo en lo referente a su profesión, las influencias que recibió por ser su madre una autora de renombre, y su experiencia como periodista y escritora tanto en América como en Europa. Tras haber repasado los títulos que completan su producción literaria, he relacionado en un segundo epígrafe su oficio como narradora con el ambiente político en el que se vio envuelta como intelectual argentina desde los años previos al Proceso de Reorganización Nacional. Así, he repasado la unión entre literatura y política característica tanto de la tradición literaria argentina como de la propia narrativa de



Valenzuela quien, como muchos otros autores, se vio implicada de lleno en un ambiente de horror y violencia que siempre ha reflejado en sus obras. Por fin, he querido dedicar el último apartado de esta sección a ubicar su trabajo dentro de la literatura de mujeres en Argentina, la cual resulta afectada tanto por la situación política del país como por la estructura patriarcal que rige nuestra sociedad y que muchas escritoras han decidido combatir desde sus escritos, todo esto teniendo en cuenta que Valenzuela ha escrito siempre intentando no resultar encasillada como autora de literatura feminista.

Centrándome ya en el análisis de *Novela negra...*, he orientado el tercer capítulo de mi investigación hacia el comentario de la temática policial que sirve como marco de la obra. Si bien el afán de ruptura de la autora queda patente, entre otras cosas, por la forma en la que usa los elementos de este género, para poder vislumbrar este juego es necesario conocer la historia de la narrativa policial; de ahí que haya dedicado el primer epígrafe de este capítulo a revisar su evolución, desde que Edgar Allan Poe creara a Auguste Dupin hasta el llamado *neopolicial argentino*, cuyos rasgos identificamos en la obra de Valenzuela.

En concordancia con lo anterior, en el segundo apartado he clasificado los diferentes componentes de la novela dentro del esquema que plantea el género negro, que incluye las figuras de criminal, crimen, víctima, modo, motivo y, por supuesto, el detective, personaje indispensable para que una narración sea clasificada como policiaca. Dado el manejo de personajes ambiguos y situaciones cuya realidad se pone en entredicho, la veracidad de estos elementos queda a criterio del lector que, una vez llega al final de la novela, debe decidir si se ha cometido en efecto algún crimen, qué personaje encarna el rol de víctima y, la pregunta básica entorno a la cual se construye la acción: ¿qué motivo puede llevar a un ser humano a emplear la violencia contra otro? Tras el estudio de *Novela negra...*, la solución que he encontrado a esta cuestión responde a la combinación que hace cada individuo de las pulsiones de vida y muerte, lo que puede provocar que sienta placer al someter completamente el cuerpo del otro, de manera que la existencia humana queda representada por la lucha entre Eros y Tanatos.

He concluido este capítulo con un breve apartado dedicado a la ciudad de Nueva York como escenario vivo donde se desarrolla la trama, puesto que en muchas ocasiones este espacio aparece en la novela como si fuera un personaje que ejerce, además, gran influencia en los protagonistas. Como lugar, la ciudad queda dividida por la Primera Avenida en dos áreas: una segura y otra peligrosa, lo cual reviste bastante importancia para los personajes que se mueven a un lado y al otro de la frontera. Asimismo, he querido destacar dos cualidades que el texto atribuye a Nueva York: por un lado, la ciudad aparece

como refugio para aquellos exiliados del horror vivido en Argentina y, aunque en ocasiones perversa, hay personajes como Lara que encuentran seguridad a su sombra; por otro, Agustín y Roberta pasan la mayor parte de la novela viéndose atrapados en una ciudad angustiosa y violenta, que condiciona sus existencias y las oscurece. Además, he introducido ya en este epígrafe el concepto de teatralidad como característica destacable de Nueva York.

En el cuarto y último capítulo he explorado *Novela negra...* atendiendo a cinco núcleos temático-estructurales identificados en el texto: la trampa de la memoria; el juego del lenguaje y los silencios; las máscaras y la verdad; el “regodeo en el asco”; y, finalmente, la propuesta de Valenzuela de “escribir con el cuerpo”. En primer lugar, partiendo de las reflexiones de la autora sobre su idea de cómo manejar la memoria me he centrado en la relación que los protagonistas establecen con sus recuerdos, ya sea con aquellos referidos al Proceso en Argentina en el caso de Agustín, como de su actividad profesional en el caso de Roberta. En este sentido, se han encontrado referencias al problema de la trampa del recuerdo en varios de los elementos que componen la novela y que concluyen con la premisa, defendida en varias entrevistas por la propia Valenzuela, de que el olvido no es una opción, sino que la forma de superar un trauma es aceptarlo y convivir con él; aceptación que surge únicamente si, basándonos en la teoría lacaniana, nos aventuramos en la búsqueda del origen de dicho trauma hasta encontrarlo.

En un segundo momento, se ha estudiado la novela en cuanto a su estructura, prestando atención concretamente al juego con el lenguaje y la ruptura de los moldes narrativos tradicionales. Así, se aprecia que Valenzuela otorga un gran protagonismo a los silencios en el texto, metáfora de la situación de (auto)censura que sufrió Argentina y sus ciudadanos durante esos años y que afecta de forma aguda, en un principio, al personaje de Agustín, quien más tarde contagia a Roberta de este mal. De igual modo, se ha percibido el carácter lúdico de la autora en el uso transgresor del lenguaje, el humor y los diferentes géneros literarios. El conjunto de estas características aleja la novela de la narrativa convencional y la dota de una gran originalidad, propia de la literatura de Valenzuela.

El tercer epígrafe se ha dedicado al elemento de teatralidad ya introducido en el capítulo anterior, relacionándolo específicamente con las ideas de verdad que se plantean en el texto a través de las figuras de la máscara y el desnudo. Así, el teatro y el carnaval se convierten en elementos básicos para cuestionar la autenticidad de las convenciones, en muchas ocasiones, más peligrosas que aquello que se considera anormal.

En el cuarto apartado he identificado lo siniestro y lo abyecto como parte de la fascinación por el grotesco que demuestra Valenzuela en *Novela negra*.... En este sentido, personajes como Agustín, Héctor Bravo, Ava Taurel e, incluso, Roberta, caen de una u otra forma en el “regodeo en el asco” al que la autora se refiere en ensayos y entrevistas, donde trata los aspectos básicos de su poética. Aquí se ha destacado, sobre todo, cómo Valenzuela se sirve de elementos como la desmembración, para reflejar el ambiente violento e ilógico que impera en esta sociedad y, a su vez, indagar en el propio sentir del ser humano mediante la exploración de lo más oculto y repugnante del individuo, tanto en el nivel físico como en el psicológico.

Por último, se ha reflexionado sobre la idea de “escribir con el cuerpo” de la autora argentina, destacando su plasmación en la novela. Tanto Roberta, quien ya viene indagando profesionalmente sobre esta práctica, como Agustín, que no la descubre propiamente hasta el momento del presunto crimen, exploran intensamente esta escritura física que entiende el cuerpo como herramienta principal para la creación literaria. En este apartado he resuelto, entonces, que esta modalidad implica una exposición total de los autores, lo cual afecta a su manera de entender y aceptar la vida, pues comprenden que la experiencia únicamente se obtiene a través del compromiso, idea que Valenzuela enfatiza en todos y cada uno de los textos que completan su producción literaria.

En definitiva, esta investigación ha tratado de demostrar que, efectivamente, *Novela negra con argentinos* se presenta dentro del conjunto de obras de Luisa Valenzuela como un texto canónico, pues integra los principales elementos de la poética de la autora. Esta revisión se elabora desde una perspectiva que acentúa, sobre todo, las ideas de *búsqueda* y *transgresión* como causa y consecuencia de la actividad literaria, así como de la vida misma y del amor que, en mi opinión, resulta la palabra de cuatro letras que Roberta encuentra en el desenlace de la novela. Así, concluyo mi estudio como se me ocurre imaginar que Luisa Valenzuela, a quien pido prestada la frase, lo haría, esto es con una propuesta de gran ayuda para todo individuo que emprenda la búsqueda de su propio yo: “escribí con el cuerpo, te digo”.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

### 1. Obras de Luisa Valenzuela.

Novela:

*Hay que sonreír*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007 (Primera edición: Buenos Aires: Editorial Americalee, 1966).

*El gato eficaz*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1991 (Primera Edición: México: Ediciones Joaquín Mortíz, 1972).

*Como en la guerra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009 (Primera edición: Buenos Aires: Sudamericana, 1977).

*Cola de lagartija*. Buenos Aires: Editorial Bruguera, 1983.

*Realidad nacional desde la cama*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007. (Primera edición: Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990).

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

*La Travesía*. Barcelona: Grupo Editorial Norma, 2007 (Primera edición: Buenos Aires: Editorial Norma, 2001).

*El mañana*. Buenos Aires: Seix Barral, 2010.

*Cuidado con el tigre*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011.

*La máscara sarda. El profundo secreto de Perón*. Buenos Aires: Seix Barral, 2012.

Cuentos:

*Cuentos completos y uno más*. México: Alfaguara, 1999.

*Tres por cinco*. Madrid: Páginas de Espuma, 2008.

Microrrelatos:

*Brens. Microrrelatos completos hasta hoy*. Córdoba: Alción Editora, 2004.

*Juego de Villanos*. Barcelona: Thule Ediciones, 2008.

*ABC de las microfábulas*. Madrid: Del Centro Editores, 2009.

Ensayo:

*Peligrosas palabras*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 2001.

*Escritura y secreto*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003 (Primera Edición: México: Editorial Ariel, 2002).

*Los deseos oscuros y los otros*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2002.

*Acerca de Dios (o aleja)*. Rosario: Editorial Fundación Ross, 2007.

*Taller de escritura breve*. Lima: Editorial Sarita Cartonera, 2007.

### 2. Bibliografía general.

ANÓNIMO. "Memoria y escritura, 'armas contra el olvido': Una entrevista con Luisa Valenzuela" *Mester*, Vol. 22, N°1 (1993) pp. 89-102.

BACHOFEN, Johann Jakob. *El matriarcado*. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

CABALLERO WANGÜEMERT, María. *Femenino plural. La mujer en la literatura*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1998.

CASTELLANOS, Rosario. *Sobre cultura femenina*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

CIXOUS, Hélène. *Deseo de escritura*. Barcelona: Reverso, 2004.

- *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 1995.
- CHANDLER, Raymond. *El simple arte de matar*. León: Universidad de León, 1996.
- CORTÉS RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. Poder y resistencia en la filosofía de Michel Foucault. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.
- DÍAZ, Gwendolyn. *Mujer y poder en la literatura argentina. Relatos, entrevistas y ensayos críticos*. Buenos Aires: Emecé, 2009.
- DÍAZ, Gwendolyn y LAGOS, María Inés (Eds.). *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1996.
- EPPLÉ, Juan Armando *Aproximaciones al neopolicial latinoamericano*. Chile: LAR Ediciones, 2009.
- FAGES, Jean-Baptiste. *Para comprender a Lacan*. Buenos Aires: Amorrortu, 1973.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad V.1*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1992.
- *Un diálogo sobre el poder*. Madrid: Alianza, 1981.
- GRIJALVA MONTEVERDE, Dina. *Eros: juego, poder y muerte. El erotismo femenino en la narrativa de Luisa Valenzuela*. México: Editorial Pandora, 2011.
- GONZÁLEZ, Gail “La evolución de la novela policial argentina en la posdictadura”, *Hispania*, Vol. 90, N° 2 (2007), pp. 253-263.
- HART, Stephen M. “Is Women’s Writing in Spanish America Gender-Specific?” *MLN*, Vol. 110, N° 2 (1995), pp. 335-352.
- IRIGARAY, Luce. *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Cátedra, 1992.
- JITRIK, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina V.11* Buenos Aires: Emecé, 2000.
- KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI Editores, 2004.
- LAFFORGUE, Jorge y RIVERA Jorge. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Ediciones Colihue, 1996.
- LERNER, Gerda. *La creación del patriarcado*. Barcelona: Editorial Crítica, 1990.
- LOMAS, Carlos. *¿El otoño del Patriarcado? Luces y sombras de la igualdad entre hombres y mujeres*. Barcelona: Península, 2008.
- MARTÍN CERREZO, Iván. *Poética del Relato Policiaco*. Murcia: Universidad de Murcia, 2006.
- MARTÍN ESCRIBÁ, Álex y SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (eds.) *Informe confidencial. La figura del detective en el género negro*. Valladolid: Difácil, 2007.
- *Realidad y ficción criminal. Dimensiones narrativas del género negro*. Valladolid: Difácil, 2010.
- MATTALIA, Sonia. *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2003.
- MILLETT, Kate. *Política sexual*. Madrid: Cátedra, 1995.
- MOI, Toril. *Teoría Literaria Feminista*. Madrid: Cátedra, 1988.
- MONTE, Alberto del. *Breve historia de la novela policiaca*. Madrid: Taurus, 1962.
- NOGUEROL, Francisca. “Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino” *Ciberletras*, N°15 (2006). Consultado el día 3 de diciembre de 2012 en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15.html>
- PATEMAN, Carole. *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos, 1995.
- PICON GARFIELD, Evelyn. “Interview with Luisa Valenzuela.” *Women's Voices from Latin America: Interviews with Six Contemporary Authors*, Wayne State University Press, 1985, pp. 141-165. Consultado el día 2 de enero

de 2013 en <http://www.enotes.com/luisa-valenzuela-essays/valenzuela-luisa-vol-104/luisa-valenzuela-with-evelyn-picon-garfield>

PIÑA, Cristina (ed). *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)* V. 1 Buenos Aires: Biblos, 2003.

RABATÉ, Jean-Michel, *Lacan literario*. México: Siglo XXI Editores 2007.

SANAHUJA YLL, María Encarna. *Cuerpos sexuados, objetos y prehistoria*. Madrid: Cátedra, 2002.

SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas. *Literatura y feminismo*. Sevilla: Arcibel 2009.

SELDEN, Raman. *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Editorial Ariel, 1996.

SHOWALTER, Elaine. *Speaking of Gender*. New York; London: Routledge, 1989.

----- *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory*. New York: Pantheon Books, 1985.

CRUZ, Sor Juana Inés de la. “Respuesta de la poetisa a la muy Ilustre sor Filotea de la Cruz” en LLEDÓ, Eulalia. *Sor Juana Inés de la Cruz. La hiperbólica fineza*. Barcelona: Laertes 2008.

WOOLF, Virginia. *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral, 2008.