

DOS LECCIONES DE ANATOMÍA: VISLUMBRES DEL CUERPO Y DE LOS ESPACIOS CORPORALES EN LA POESÍA DE OLGA OROZCO (1920-1999) Y BLANCA VARELA (1926)	
<i>Hervé Le Corre</i> .....	153
CUERPO ESCRITO, CUERPO A LA VISTA	
<i>Joaquín Manzi</i> .....	177
LOS PLACERES ROBADOS EN <i>EL ÚLTIMO CUERPO DE ÚRSULA</i> DE PATRICIA DE SOUZA	
<i>Carmen Márquez Montes</i> .....	197
EL CUERPO EXTRAÑO DE LA ESCRITURA EN <i>LAS HORTENSIAS</i> DE FELISBERTO HERNÁNDEZ	
<i>Daniel Mesa Gancedo</i> .....	209
DE LOS CUERPOS FORZADOS A LA FUERZA DEL CUERPO	
<i>Francisca Noguerol</i> .....	223
ASEDIOS AL CUERPO: INTRODUCCIÓN A LA NARRATIVA DE BURDEL	
<i>Rocío Oviedo Pérez de Tudela</i> .....	239
EL CUERPO EN BLANCO Y NEGRO: EL COLOR COMO ACONTECIMIENTO Y SOPORTE DE LA IDENTIDAD NACIONAL CUBANA	
<i>Rosario Pérez Cabaña</i> .....	259
RITUALES DEL CUERPO: CARNE Y MUTILACIÓN EN <i>LOS CUENTOS FRÍOS</i> DE VIRGILIO PIÑERA	
<i>Carmen Ruiz Barrionuevo</i> .....	285
LA TRANSGRESIÓN Y EL PODER. AMOR, EROTISMO, OBSCENIDAD Y UN IMPOSIBLE SUEÑO EN <i>UNA PASIÓN SUDAMERICANA</i> , DE RICARDO MONTI (UNA LECTURA SURREALISTA)	
<i>Aníbal Salazar Anglada</i> .....	297
EL CUERPO Y LA NUDA VIDA EN <i>LA NADA COTIDIANA</i> DE ZOÉ VALDÉS	
<i>Nanne Timmer</i> .....	327

## Presentación

CARMEN DE MORA  
Universidad de Sevilla

Los trabajos reunidos en este volumen tienen su origen en el coloquio que organizamos Alfonso García Morales y yo, en noviembre de 2000, en torno al cuerpo y sus representaciones en la Literatura Hispanoamericana. El proyecto estuvo asociado a las actividades programadas por el grupo de investigación R.L.A.A. (Relaciones Literarias entre Andalucía y América) del que formamos parte junto con otros colaboradores de este libro. Y nos animó a ponerlo en marcha la certeza de que no abundan en el ámbito de la Literatura Hispanoamericana obras de conjunto sobre estas cuestiones, a pesar de que sí se contemplan con frecuencia en estudios particulares.

Si consideramos la correspondencia entre cuerpo y escritura como una variante de las dualidades cuerpo/alma y materia /espíritu —términos que se fundían en las expresiones metafóricas de los autores clásicos y de los Santos Padres—, el cuerpo ha sido consustancial con el hecho literario. En efecto, desde los orígenes de la literatura de Occidente el cuerpo ha formado parte de la representación externa de la realidad; pero la toma de conciencia de su especificidad e identidad dentro de la obra sólo se impuso a partir del siglo XVIII con el espíritu de la Ilustración que aportó un nuevo concepto del individuo y de sus derechos fundamentales, incluidas las prácticas privadas de la escritura y la sexualidad. Ello hizo posible que el cuerpo se convirtiera en una de las claves estéticas más significativas del siglo XIX. Barthes, en su ambicioso *S/Z*, en torno a *Sarrasine* de Balzac, reduce todo el campo simbólico de la novela a un denominador común, el cuerpo humano, del que extrae su unidad. Y en la indagación de las obsesiones de Michelet descubre que el fin de la historia consiste en encontrar en cada carne del pasado el elemento corruptible por excelencia: «Toda la historia se apoya en última instancia en el cuerpo humano»<sup>1</sup>.

No obstante, el reconocimiento del cuerpo en cuanto espacio para la inscripción de significados, así como de todas sus marcas y señales, en la obra de creación, ha tenido lugar más bien en la literatura contemporánea y ha sido objeto de atención en ensayos y estudios de crítica literaria, sobre todo a partir de fines de

1. Roland Barthes, *Michelet*. Traducción de Jorge Ferreiro, México, FCE, 1988, p. 97. Primera edición en español.

de buscarme», puesto que inmediatamente el relato muestra a María deseando, casi preparando, la reaparición de Horacio. ¿Qué tiene esto que ver con los cuerpos y los textos? Si la prohibición implica necesariamente cancelar cualquier acceso al cuerpo de la esposa, más importante resulta que, al imaginar la escena del reencuentro supuestamente «no querido» con Horacio, María subraya muy especialmente la importancia de las «poesías» que ella lee:

[...] tomaba un libro de poesías, forrado de hule azul y empezaba a leer distraídamente, en voz alta y a esperar a Horacio; pero al ver que él no venía trataba de penetrar las poesías: era como si alguien sin querer, hubiera dejado una puerta abierta y en ese instante ella hubiera aprovechado para ver un interior (252-253).

La presentación que el narrador hace de esas lecturas de María permite equipararlas con el significado que tiene para Horacio su relación con el cuerpo artificial: María, según el narrador, tiene la misma actitud frente a las poesías que Horacio cuando penetra en las vitrinas donde se encierran sus muñecas y se esfuerza por comprender su significado. Pero la analogía no concluye ahí, porque al afirmar que «muchas veces, en medio de la noche, María encendía la lámpara y escogía una poesía como si le fuera posible elegir un sueño» (253), María actúa con sus poesías, como Horacio con sus muñecas, las elige y, al menos tan metafóricamente como en el caso del marido, intenta «penetrarlas». El círculo trazado por los cuerpos y los textos se ha cerrado: las poesías llenan el hueco de la ausencia de Horacio, al igual que para él las muñecas y el cuerpo extraño de la carta habían llenado el hueco de la ausencia de otros cuerpos.

*Las Hortensias* nos permite leer que el texto, como el cuerpo, también ha dejado de ser lo que era: su opacidad material como pura superficie de mimesis ha cedido ante una transparencia reversible. El texto deja ver que en su interior hay otros textos que reclaman su capacidad de decir el sentido de la totalidad. Pero una vez que el ojo crítico cede a la tentación de esos vislumbres y se instala en el lugar más íntimo de la escritura, ve que el texto dentro del texto se condensa y genera las tensiones de todo cuerpo extraño: quiere ser desplazado, buscar otro acomodo, salir de donde está, mostrarse plenamente. Exige una lectura «incisiva». Pero ésta dura sólo un momento: el texto injerto seguirá en su sitio, reclamando otras incisiones, otras profanaciones del cuerpo entero del relato, cuerpo incorruptible, como dije, porque es artificial, obra de arte, ficción que hace creer que sus piezas no tienen una colocación necesaria, que puede intentarse volver a combinarlas de otro modo, para entenderlas mejor.

La muñeca también hace creer que ha dejado de ser opaca y que se presta a una reversibilidad imaginaria: receptáculo de las fantasías de los protagonistas, es a la vez elemento indispensable de ellas. Pero hay más: fingiendo poder borrarse delante del ojo crítico, haciéndole creer que, como cuerpo artificial, cumple una función puramente metafórica y que alberga en su interior oscuro una posible teoría del relato, reaparece para decir mucho más: que, por el texto y en el texto, las fronteras del cuerpo artificial y del cuerpo natural se desvanecen y que el cuerpo y el texto, definitivamente, no son lo mismo y por eso se disputan un lugar semejante en el espacio de la intimidad del sujeto.

## *De los cuerpos forzados a la fuerza del cuerpo*

FRANCISCA NOGUEROL  
Universidad de Salamanca

*El que escoge  
inmoviliza lo escogido.*  
JOSÉ LEZAMA LIMA

En las siguientes páginas me propongo reflexionar sobre el tema de «La escritura del cuerpo» a partir de la obra de Luisa Valenzuela, narradora argentina que ha indagado en sus textos sobre el motivo del poder<sup>1</sup>. Autora de una extensa obra, Valenzuela pertenece a la generación que sufrió el proceso de violencia vivido por América Latina en los años setenta y ochenta del siglo XX, denunciado tan activamente en sus textos como en los de sus compatriotas Alicia Partnoy, Marta Traba, Griselda Gambaro, Cristina Siscar y Liliana Heer, así como en los de las chilenas Diamela Eltit, Pía Barros y Lucía Guerra por poner algunos ejemplos significativos.

Este grupo de narradoras, implicadas en la historia y al día de las últimas teorías literarias (feminismo, grupo Tel Quel, Foucault), coincidió en abordar el tema del poder desarrollado sobre la mujer a través de la violación, práctica habitual de tortura que provoca la pérdida del sentido de dignidad a quien la sufre. Como Sandra Lorenzano comenta en relación a este motivo, «en primer plano se teje una compleja trama de relaciones que explora los vínculos entre cuerpo y poder. Los cuerpos que funcionan como escenario de goce, pero también de violencia y represión, son colocados en situaciones extremas. Extrema es también la búsqueda escritural»<sup>2</sup>.

1. Periodista, profesora y viajera incansable, es autora de las novelas *Hay que sonreír* (1966), *El gato eficaz* (1972), *Como en la guerra* (1977), *Cola de lagartija* (1983), *Realidad Nacional desde la Cama* (1990), *Novela negra con argentinos* (1990) y *La Travesía* (2001), así como de los libros de cuentos *Los Heréticos* (1967), *Aquí pasan cosas raras* (1975), *Libro que no muerde* (1980), *Cambio de armas* (1982), *Donde viven las águilas* (1983) y *Simetrías* (1993).

2. «Cuerpo y narrativa: explorando un territorio político», en *Formaciones sociales e identidades culturales en América Latina. Ensayos en honor a Juan Armando Epple*, Rosamel Benavides ed., Valdivia, Barba de Palo, 1997, pp. 125-126.

En esta reflexión me interesa abordar los dos niveles semánticos encerrados en la expresión «escritura del cuerpo»: la «escritura sobre el cuerpo», o, lo que es lo mismo, la dominación que lleva a forzar y fragmentar la anatomía humana; y, por otro lado, la propia «escritura del cuerpo», entendida como las diferentes respuestas ofrecidas por las víctimas ante la violencia, con las que subrayan su fuerza en el nivel somático<sup>3</sup>. Estas réplicas se concretan en la expresión de un erotismo exacerbado, en la palabra subversiva, en la asunción del dolor y, finalmente, en las deyecciones, recursos por los que el dominado se convierte en sujeto y recupera su identidad.

El contexto político de la obra de Valenzuela es fundamental para comprender la relevancia del tema: la autora vivió los antecedentes, el momento y las consecuencias que el mal llamado Proceso de Reorganización Nacional acarrió a los argentinos (1976-1983), un tiempo definido por Frank Graziano como de «atrocidad ritualizada», en el que se produjo para el pueblo «una doble fase de desgarrar y enmascaramiento»<sup>4</sup>. Hay que recordar que Valenzuela siempre ha reivindicado el compromiso en literatura. Así lo subraya en su «Pequeño manifiesto»: «El hombre es un animal político, por lo que el escritor no puede sustraerse a su circunstancia. La literatura remueve las conciencias, no dando nunca una única respuesta»<sup>5</sup>.

Su obra supone un esfuerzo continuado por ilegítimizarse el discurso y el lenguaje canónicos. Como comenta a Rosa Beltrán:

Quienes nos enseñan tratan de hacernos captar un mundo limitado. Eso nos pasa más a las mujeres que a los hombres, aprendemos a expresarnos desde el lenguaje del opresor, y ese mismo lenguaje, exactamente esas mismas palabras, también están diciendo «no puedo». Y es ahí donde se arma el juego literario, donde empezás a ver esa verdad que surge a través de la mentira que te tratan de imponer, o viceversa, eso que te están vendiendo como una gran verdad y vos estás viendo el sustrato de mentira que está dentro de esas palabras<sup>6</sup>.

Para subvertir el orden establecido, nada mejor que centrarse en el cuerpo. De ahí que la escritora haya reflexionado en bastantes ensayos sobre el tema. «The

3. Ya Sharon Magnarelli ha apuntado este hecho en relación a esta obra: «Mi argumento es que a lo largo de su obra Valenzuela no se compele a distinguir entre esos dos “modos” de escribir con el cuerpo, porque los personajes no sólo escriben (y se escriben) con el cuerpo, sino que se escribe metafóricamente en sus cuerpos: sus cuerpos son inscritos, marcados, con los signos “gráficos” de la violencia y la agresión» (*La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*. Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos eds., Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1996, p. 56).

4. *Divine Violence: Spectacle, Psychosexuality, and Radical Christianity in the Argentine «Dirty War»*, Boulder, Westview Press, 1992, p. 26.

5. «Pequeño manifiesto», *Crítica*, I, 2, 1985, p. 7.

6. «Entrevista a Luisa Valenzuela» en [www.monmouth.edu/%7Epgacarti/v-entrevista-Valenzuela.htm](http://www.monmouth.edu/%7Epgacarti/v-entrevista-Valenzuela.htm), p. 2 (30 de agosto de 2000). Claudia André recalca este rasgo en «Luisa Valenzuela: trasalquimia del lenguaje»: «Su propuesta es la de desmitificar todo poder centralizado, falologocéntrico y dogmático, introduciendo múltiples variables para la construcción de una nueva subjetividad individual a partir de la escritura («De novelas, cuentos y feminismos. Conversación con Luisa Valenzuela», en [www.monmouth.edu/%7Epgacarti/v-entrevistavalenzuela\\_claudia\\_andre.htm](http://www.monmouth.edu/%7Epgacarti/v-entrevistavalenzuela_claudia_andre.htm), 1997, pp. 1-5 (30 de agosto de 2000)).

Word, that Milk Cow» reúne frases como las siguientes: la palabra «es cuerpo y escritura»; «es un cuerpo, nuestro cuerpo, y lo producimos con nuestros propios jugos, a veces llamados saliva, otras no»; «digerir y comprender (...) finalmente generan discurso»<sup>7</sup>. En definitiva, la palabra aparece por primera vez como «res», «that milk cow», algo vivo y natural, lo que explica el título del texto. En «Escribir con el cuerpo» continúa esta reflexión, sobre la que luego avanza en numerosas entrevistas. Recojo algunas declaraciones especialmente significativas hechas a Gwendolyn Díaz:

El lenguaje antes de expresarse pasa por zonas preconscientes donde se tiñe de los colores propios del género (...). Escribir con el cuerpo quiere decir –en parte, porque estas cosas nunca son tan específicas– no salir huyendo de aquellos impulsos que minan al raciocinio puro y lo tuercen y lo contaminan<sup>8</sup>.

Cuando se está escribiendo con el cuerpo está todo integrado, eros y logos actúan ambos en equilibrio. En lugar de haber un proceso, uno tiene que sentirse muy libre y muy no dueño de la situación (...). Ese instante de perfecto balance está en el dejarse ir. (...) Me refiero a una escritura sin censura, donde la censura interior, freudiana, se anula por completo. En ese momento se expresa todo el ser, en su aspecto más oscuro, desordenado, aterrador, visceral (...). El verbo es acción, entonces el verbo es cuerpo<sup>9</sup>.

Estas ideas se completan en su entrevista con Rosa Beltrán:

Por eso yo digo que escribimos con el cuerpo (...). Tu experiencia con el mundo está limitada por tu piel, digamos por todo tu cuerpo, y por tu deseo. A mí me interesa mucho ver cuál es mi deseo, y a través de mí el deseo de la mujer, porque es un deseo que no ha sido explicitado<sup>10</sup>.

El tema, como se aprecia en la bibliografía que utilizo, ha sido abordado por la crítica en más de una ocasión para aplicarlo al análisis de obras específicas<sup>11</sup>. Claudine Potvin lo recupera en su comentario a *Novela negra con argentinos*:

7. «The Word, That Milk Cow», en *Contemporary Women Writers of Latin America*. Doris Meyer y Margarita Fdez Olmos eds., Brooklyn, Brooklyn College Press, 1983, p. 96.

8. *La palabra en vilo*, ed. cit., pp. 26-27.

9. *Ibid.*, p. 41.

10. «Entrevista a Luisa Valenzuela», art. cit, p. 2.

11. Cfr. al respecto los interesantes trabajos de Magnarelli, Sharon, «El discurso del cuerpo en el cuerpo del discurso: *Hay que sonreír* de Luisa Valenzuela» (*Mujer y sociedad en América*. Juana Arancibia ed., Westminster, Instituto Literario y Cultura Hispánico, 1988, pp. 223-232) y el ya citado «Cuerpos que escriben (metonímicamente hablando) y la metáfora peligrosa», en *La palabra en vilo*, ed. cit., pp. 53-77; de Potvin, Claudine, «Escribir con el cuerpo: *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela», *Antípodas*, 6-7, 1994-1995, pp. 205-217; de Gartner, Bruce, «Un regodeo en el asco: cuerpos despedazados en *Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela», en *La palabra en vilo*, ed. cit., pp. 79-112; de Morello Frosch, Marta, «Relecturas del cuerpo en *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela», en *La palabra en vilo*, ed. cit., pp. 113-130 y, finalmente, de Díaz, Gwendolyn, «El cuerpo como texto político en el cuento de Luisa Valenzuela», *Letras Femeninas*, XXVII, 1, 2001, pp. 164-176.

«Escribir con el cuerpo» significa siempre para las mujeres crear un lugar privilegiado para su palabra, invertir la relación de poder entre hombre y mujer que seguía excluyéndola y recuperar el espacio de su *jouissance*, de su gozo, teniendo en cuenta toda su experiencia vivida de mujer. Se trata de modificar, sin tener que pasar por la censura masculina, su relación personal con los detalles de la realidad (descritos y narrados a través de su cuerpo como medium, cada palabra siendo la expresión de su modo de sentir, pensar, llorar, gritar, gozar, etc.<sup>12</sup>

Magnarelli apunta acertadamente cómo Valenzuela supera el concepto de «écriture féminine» lanzado por las críticas del área francófona –Luce Irigaray, Julia Kristeva, Hélène Cixous–, que definen a la mujer en cuanto constructo biológico y olvidan que también lo es político, histórico y discursivo<sup>13</sup>. Cuando Cixous incluyó en *La risa de Medusa* la frase «Escríbete a ti misma. Tu cuerpo debe ser escuchado»<sup>14</sup>, abrió un camino, pero no el único. Así, Valenzuela se encuentra mucho más interesada por descubrir las ramificaciones del tema del poder que por el de la identidad femenina, como demuestra el hecho de que los sujetos violados en sus obras –recuérdese al AZ de *Como en la guerra*– no son necesariamente mujeres<sup>15</sup>.

Aunque muy numerosos, basten dos ejemplos extraídos de la obra de la autora para subrayar la importancia de esta idea. El primero, tomado de *Novela negra con argentinos*, refleja una conversación entre Roberta y Agustín. La muchacha, que guarda memoria del horror de la dictadura, conmina a su amigo a escribir con el cuerpo, en un deseo de que éste libere una angustia que lo ha llevado al dique seco creativo y al asesinato como forma de catarsis:

Roberta: –(...) Yo soy mi cuerpo. Lo que voy a poder es por fin ponerlo en palabras. Creo. Dejame atender.

Agustín: –Cosas de mujeres. Al cuerpo hay que forzarlo, disciplinarlo.

Roberta: –Mirá vos<sup>16</sup>.

Cuando él le dice que no entiende lo que significa la expresión, Roberta le contesta: «Bueno. Yo tampoco sé pero lo siento, escribí con el cuerpo, te digo. El secreto es res, non verba. Es decir, restaurar, restablecer, revolcarse»<sup>17</sup>.

En *La travesía*, su última novela publicada hasta el momento, Valenzuela continúa la reflexión:

12. «Escribir con el cuerpo: *Novela negra con argentinos...*», art. cit., p. 205.

13. *La palabra en vilo*, ed. cit., p. 58. Estas ideas se desarrollan en su libro *Reflections/Refractions: Reading Luisa Valenzuela* (New York, Peter Lang, 1988) y en el artículo «Women, Discourse, and Politics in the Works of Luisa Valenzuela», *Antipodas*, 6-7, 1995-1995, pp. 157-171.

14. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Dirección General de la Mujer y Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995, p. 338.

15. Para un análisis detallado de este motivo, cfr. Gras, Elizabeth, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

16. *Novela negra con argentinos*, Hanover, Ediciones del Norte, 1990, p. 106.

17. *Ibid.*

En una segunda vuelta de tuerca percibe el distanciamiento logrado por el uso de la tercera persona. Yo soy otra, como se ha dicho. Ya no pongo más mi cuerpo en juego, ya no estoy toda yo derramándome en el papel como una erupción de lava. Caliente yo, descontrolada. Anaïs Nin tuvo siempre la prudencia de inventar personajes para sus historias eróticas. Con F ella se jugó entera porque de eso se trataba, y brindó lo poco que tenía para brindar: su cuerpo. Al menos en palabra. El cuerpo hecho palabra cuando hubiera debido ser todo lo contrario: la palabra hecha cuerpo<sup>18</sup>.

### De los cuerpos forzados...

Si existe un fenómeno característico de los regímenes violentos, éste es el de la tortura. Valenzuela retrata el sufrimiento físico infligido por un ser humano a otro en numerosas ocasiones: recordemos a Clara degollada en *Hay que sonreír*, a AZ violado por el cañón de un revólver en *Como en la guerra* o a los suplicados y devorados por el Brujo en *Cola de lagartija*. En esta misma línea estarían Vic, la mujer asesinada por Agustín en *Novela negra con argentinos*; Laura, la protagonista de «Cambio de armas» marcada física y mentalmente por «su» coronel; y, finalmente, la guerrillera de «Simetrías», torturada por la mañana en las salas de la comisaría y paseada por la noche citadina con una buena capa de maquillaje sobre las heridas.

Desde *Hay que sonreír*, se denuncia la situación de la mujer en la sociedad patriarcal, con las consecuencias que acarrea la subordinación sexual y económica. Esta condena no significa, sin embargo, la militancia de la autora en las filas del feminismo. Como explica a Claudia André:

Yo también lucho porque se entienda la cosa de la mujer, pero creo que toda mujer hace eso. Creo que toda mujer que piensa en este momento en las postrimerías del siglo XX, está pensando que hay que encontrar el lugar de la mujer, de pelearlo y de defenderlo, pero trasciende el feminismo. Yo no escribo para ningún bando aunque voy con las feministas y me encanta estar con ellas, pero soy independiente<sup>19</sup>.

En esta primera novela la joven e inocente prostituta Clara, que llega al «oficio» por pura ingenuidad, pasa por una serie de tipos que la moldean a su gusto para convertirla en compañía apropiada. Clara, siempre en busca de un hombre que la ame y la proteja, acaba aniquilada por su marido, el mago Alejandro el Grande (nótese lo irónico del sobrenombre), que al final de la trama le causa un corte en el cuello –la degüella– o en los labios –la desfigura– para provocarle la estúpida sonrisa que él requiere en su espectáculo y que motiva el título de la novela. Con este final se incide en un tema repetido en otras protagonistas de Valenzuela, incapaces de ver más allá del discurso androcéntrico. Clara muere o se deja mutilar

18. *La travesía*. Buenos Aires, Norma, 2001, p. 284.

19. «Luisa Valenzuela: trasalquimia del lenguaje», art. cit., p. 2.

repetiendo la orden de su marido —«hay que sonreír»—, lo que demuestra hasta qué punto podemos aceptar como válido el discurso del opresor.

La tortura se refleja asimismo en los comportamientos caníbales desarrollados por algunos personajes de Valenzuela. Es el caso de Agustín en *Novela negra con argentinos*, que traga la foto de Edwina, la chica a la que ha asesinado, o de «El enviado» en el cuento homónimo de *Simetrías*, que sólo puede sobrevivir ingiriendo carne humana. Encontramos el mejor exponente de esta aberración en el Brujo, *alter-ego* del real López Rega y protagonista de la espeluznante *Cola de lagartija*, que sueña con niños cocinados con manzanas en la boca e incluso guisa a la bruja Machi, su mentora y anterior compinche. En la novela, el Brujo relaciona la tortura con la comida y el placer:

Valiente la tortura, feroz y acolmillada. En cambio desdentados ellos los que de nuestras manos logran (lograron) arrancarse. Nos quedamos (quedaremos) con sus partes más vitales, nos entregaremos con placer al desmembramiento y, lo que es más, chuparemos los dedos<sup>20</sup>.

El siniestro personaje descubre su condición antropófaga: «Lo importante es que el líquido vital no deje de correr, para siempre alimentándome, alimentándome siempre a mí que soy el sol y con sangre resplandezco»<sup>21</sup>.

Tras la fragmentación y el canibalismo, la tercera forma de forzar los cuerpos viene dada por la violación, práctica retratada habitualmente en los textos de Valenzuela. El extremo control social se desata sobre los cuerpos y provoca la unión indisoluble de violencia física y deseo sexual en los torturadores, que entienden sus prácticas eróticas como demostración de poder.

Ya Michel Foucault señaló este hecho en el primer volumen de su *Historia de la sexualidad*:

No hay que describir la sexualidad como un impulso reacio, extraño por naturaleza e indócil por necesidad a un poder que, por un lado, se encarna en someterla y a menudo fracasa en su intento de dominarla por completo. Aparece más bien como un punto de pasaje para las relaciones de poder, particularmente denso (...). En las relaciones de poder la sexualidad no es el elemento más sordo sino, más bien, uno de los que están dotados de la mayor instrumentalidad<sup>22</sup>.

De este modo, el deseo ajeno es negado en las sociedades autoritarias. Las leyes se inscriben en los cuerpos, como refleja Valenzuela en bastantes textos. Los cuentos reunidos en *Cambio de armas* resultan especialmente significativos en este sentido, donde se retratan mujeres sometidas política y sexualmente —«Cambio de armas», «La palabra asesino», «De noche soy tu caballo»— que buscan la liberación. El cuento que da título al volumen recuerda los episodios vividos durante la

20. *Cola de lagartija*, Buenos Aires, Bruguera, 1983, p. 201.

21. *Ibíd.*, p. 215.

22. *Historia de la sexualidad*, México, Siglo XXI, 1993, p. 126.

dictadura por aquellas opositoras al régimen torturadas, violadas y, finalmente, tras una operación de «lavado de cerebro», convertidas en amantes oficiales de sus agresores. Víctimas de su situación, y perdido el derecho a la memoria, la mayoría de ellas acabó en el suicidio o abandonando el país. Así, la Laura de «Cambio de armas» vive «desnuda de recuerdos, en cero absoluto»<sup>23</sup>. En eterno presente y prisionera de una casa aséptica e impersonal, vegeta en la amnesia —«le importa tan sólo estar así, regar su planta que parece de plástico, encremarse la cara, mirar por la ventana esa pared descascarada»<sup>24</sup>—, manteniendo únicamente como huella del pasado la cicatriz en la espalda y la nariz rehecha. Definida por la criada como una «pobre mujer enferma, pobre tonta (...), pobre mujer encerrada, pobre idiota», se identifica con la planta que le compran: «la planta parecía artificial pero estaba viva y crecía y la flor iba muriéndose y eso también era la vida, sobre todo eso, la vida: una agonía desde el principio con algo de esplendor y bastante tristeza»<sup>25</sup>.

Al acercarse el cambio político, Roque debe huir y comete un último acto de crueldad contándole la verdad, explicándole que la quebró «como se quiebra a un caballo» y que la quiso obligar a depender de él «como una recién nacida»<sup>26</sup>. De este modo, «la arranca de un sueño en el que caminaba sobre las aguas del secreto sin mojarse»<sup>27</sup> y propicia el cambio de armas final que da título al cuento, por el que el falo masculino pierde su poder y pasa a ser sustituido por el revólver en la mano de Laura.

Un caso muy similar se presenta en «Simetrías», cuento integrado en el volumen homónimo, donde las amantes nocturnas son tratadas como animales durante el día. Así se colige de expresiones como las siguientes: «Las sacamos a pasear»<sup>28</sup>; «que no mueran de pie como soldados, que revienten panza arriba como cucarachas»<sup>29</sup>. De este modo, la mujer es vejada y al final del cuento resulta acibillada a tiros en una situación paralela a la de un orangután del zoológico.

La violación se entiende, por consiguiente, como una fundamental demostración de poder. En un sistema que reivindica el sadismo, por el que los seres humanos se realizan causando daño a los otros, la agresión sexual se entiende como parte fundamental del discurso de la violencia. Así lo ha analizado Berta López Morales en el artículo «Language of the Body in Women's Texts»<sup>30</sup>.

Valenzuela ofrece en su narrativa múltiples testimonios de este hecho. En el temprano cuento «Unlimited Rapes United, Argentina», publicado en el volumen

23. «Cambio de armas», en *Cuentos completos y uno más*, Buenos Aires, Alfaguara, 1999, p. 157.

24. *Ibíd.*, p. 161.

25. *Ibíd.*, p. 162.

26. *Ibíd.*, p. 178.

27. *Ibíd.*, p. 175.

28. «Simetrías», en *Cuentos completos*, ed. cit., p. 173.

29. *Ibíd.*, p. 177.

30. En *Splintering Darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves*. Lucía Guerra ed., Pittsburgh, Latin American Literary Review Press, 1990, pp. 123-130.

*Aquí pasan cosas raras* y por tanto anterior en un año al inicio del Proceso de Reorganización Nacional, dedica el argumento a la exitosa Vedee (Violadores de Frente), filial de la conocida URU (Unlimited Rapes United), organización retratada con gran ironía a través de la que denuncia las frecuentes violaciones cometidas por los militares ya en la temprana fecha de 1975.

El discurso sádico queda especialmente claro en «Simetrías», donde uno de los torturadores comenta: «Las mujeres que están en nuestro poder (...) saben dejarse atravesar porque nos hemos encargado de ablandarlas»<sup>31</sup>. Este personaje busca ante la víctima «nuevas excusas para poder penetrarla un poco más hasta lograr poseerla del todo»<sup>32</sup>. Convencido de su papel, incluso se queja de que las amantes de noche, paseadas como mercancía por la ciudad, no sean agradecidas; esto es, le molesta que no hayan sido suficientemente «moldeadas» como para experimentar el síndrome de Estocolmo hacia sus torturadores.

El militar, que responde al significativo nombre de Héctor Bravo, establece una interesante analogía entre lenguaje, bala y falo: «Palabra que puede ser la peor de todas: una bala. Así como la palabra bala, algo que penetra y permanece. O no permanece en absoluto, atraviesa. Después de mí, el derrumbe. Antes, el disparo»<sup>33</sup>.

Así se explica también que en el cuento «El zurcador invisible» el violador mire a su víctima con ojos amantes, y que en «La palabra asesino» la protagonista mantenga una relación erótico-tanática reflejada en el siguiente fragmento:

Este hombre me va a golpear. Ella más de una vez pensó: algún día puede que este hombre venga y me golpee. No por agresivo. No por toda su carga pasada estallando una vez más en puñetazos. No. La va a matar simplemente porque ella lo enfrenta. Y a veces lo enfrenta con él mismo y eso se le hace

intolerable

o todo lo contrario

él busca en ella su propia destrucción. La hace depositaria de su

horror para que ella lo castigue

o no

busca que ella lo escriba,

que haga algo más que aceptarlo: lo comprenda. Y él vendrá una vez más a depositarle un beso en la palma de la mano, como una ofrenda mágica porque

es el más tierno de todos los asesinos<sup>34</sup>.

31. «Simetrías», *op. cit.*, p. 174.

32. *Ibid.*, p. 174.

33. *Ibid.*, p. 174.

34. «La palabra asesino», *Cuentos completos*, ed. cit., pp. 201-202.

### ... a la fuerza del cuerpo

Tras analizar «la escritura sobre el cuerpo» provocada por la violencia, paso a comentar los mecanismos con los que estos personajes se rebelan contra la opresión. Luisa Valenzuela encuentra la proyección simbólica de esta segunda parte del proceso en la diosa Kali:

Son otras las preguntas que me planteo ahora: por ejemplo, ¿cuál es la relación de la mujer con la violencia? Creo que fue para entender esa relación que viajé a la India, para acercarme —mitológicamente hablando, claro está— a la energía de Kali, a la energía de Durga, diosa guerrera del hinduismo<sup>35</sup>.

Las estrategias para recobrar la identidad frente a los opresores son múltiples: el reconocimiento del propio deseo, la emisión de la palabra, la asunción del dolor y las deyecciones corporales.

Rosario Ferré fue una de las primeras autoras latinoamericanas que propuso la ecuación sexualidad/ identidad como construcción cultural para singularizar a la mujer. De este modo, reivindicó la elaboración del erotismo como actividad fundamental en la escritura femenina a través de las páginas de *Sitio a Eros*<sup>36</sup>. Tras este ensayo se sucedieron las manifestaciones en defensa de la erótica como modo de escritura, entre las que recogemos por su interés las declaraciones de las escritoras María Luisa Lerer y Tununa Mercado:

Creo que las mujeres empezamos a escribir en la medida en que nos encontramos con nuestro cuerpo. Nuestro cuerpo, archivo de traumas, desde donde vamos sacando afuera<sup>37</sup>.

He pensado que la escritura y el erotismo se alimentan de una misma energía libidinal, que ese continuo entre cuerpo y escritura, entre goce del cuerpo y goce de la palabra escrita es una fusión/combustión<sup>38</sup>.

Al describir el deseo femenino se genera una nueva poética expresiva hecha de transgresiones. En este sentido, Valenzuela ha equiparado erotismo y escritura en múltiples ocasiones: «Esta escritura con el cuerpo que es el acto de amor»<sup>39</sup>; «Como mujeres debemos defender el erotismo de nuestra propia literatura y dejar de ser el espejo del erotismo de los hombres» (...). Seremos conscientes de nuestros cuerpos cuando se llegue al cuerpo de nuestra escritura<sup>40</sup>. O, como señala en un párrafo más extenso a Gwendolyn Díaz:

35. *La palabra en vilo*, ed. cit., p. 52.

36. *Sitio a Eros*, México, Joaquín Mortiz, 1980, p. 17.

37. «Escritura y libertad», en *Mujeres y escritura*. Mempo Giardinelli ed., Buenos Aires, Puro Cuento, 1989, p. 68.

38. «Las mujeres ante el tema del sexo», *Nuevo Texto Crítico*, II, 4, 1989, p. 11.

39. «Escribir con el cuerpo», *Alba de América*, XI, 20-21, 1993, p. 39.

40. «The Word, That Milk Cow», art. cit., p. 97.

El deseo es una de las mayores cosas que no pueden ser dichas y en ese aspecto yo creo mucho en la carga absolutamente sexual del lenguaje. (...) Ese decir tu deseo es muy difícil porque, como sabés, el deseo no quiere ser dicho, entonces va a luchar y ésa es una manera de dominar al otro, que el otro diga su deseo. En ese juego, en esa intención no podés separar el erotismo del lenguaje. Eso estructura mucho mi obra. Por otro lado, creo que a la mujer se le ha quitado el don de la palabra. Ésa es la recuperación que estamos haciendo todas las escritoras. De recuperar la palabra del sujeto del deseo<sup>41</sup>.

Encontramos el ejemplo más significativo de la fuerza subversiva del deseo en Laura, la protagonista de «Cambio de armas», con un placer en principio supeditado al del «esposo» —Roque la humilla, disfruta siendo observado por los guarda-espaldas mientras fornican y la obliga a mirarse en el espejo en el momento de la penetración—, pero que recupera paulatinamente su identidad con el placer físico:

Con la lengua empieza a trepársele por la pierna izquierda, la va dibujando y ella allá arriba se va reconociendo, va sabiendo que esa pierna es suya porque la siente viva bajo la lengua y de golpe esa rodilla que está observando en el espejo también es suya, y más que nada la comba de la rodilla —tan sensible—, y el muslo, y sería muy suya la entrepierna si no fuera porque él hace un rodeo y se aloja en el ombligo (...) dejándola verse en el espejo del techo, y ella va descubriendo el despertar de los propios pezones<sup>42</sup>.

Roque, que se enardece con la anulación de su víctima, grita cuando Laura cierra los ojos ante el inminente orgasmo: «Abrí los ojos, puta!»<sup>43</sup>. Es entonces cuando ella mira el espejo del techo, pronuncia un silencioso no y el espejo estalla con su imagen.

La protagonista, pasiva hasta ese momento, consigue poco a poco salir de su «celda» gracias al propio deseo, pues el cuerpo le pertenece aunque no se lo quieran conceder: «Es ésta su única forma de saberse viva: cuando la mano de él la acaricia o su voz la conmina: movéte, puta. Decíme que sos una perra, una arrastrada. Decíme cómo te cogen los otros. ¿Así te cogen? Contáme cómo»<sup>44</sup>.

Con el despertar a la conciencia cambian las relaciones de poder, como se refleja el siguiente fragmento:

Su voz es siempre la misma y son siempre las mismas exigencias: que ella esté con él pero no demasiado. Una ella borrada es lo que él requiere, un ser maleable para armarlo a su antojo. Ella se siente de barro, dúctil, bajo las caricias de él y no quisiera, no quiere para nada ser dúctil y cambiante, y sus voces internas aúllan de rabia y golpean las paredes de su cuerpo mientras él va moldeándola a su antojo<sup>45</sup>.

41. *La palabra en vilo*, ed. cit., p. 32.

42. «Cambio de armas», *Cuentos completos*, ed. cit., p. 163.

43. *Ibid.*, p. 164.

44. *Ibid.*, p. 165.

45. *Ibid.*, p. 174.

La dominación también puede ser subvertida a través del lenguaje. Desde esta perspectiva, se entiende la defensa de los tacos que hace Valenzuela en su ensayo «La mala palabra», motivado por su deseo de cambiar el valor de los vocablos y de expresar la identidad femenina<sup>46</sup>. Así ocurre con el grito que concluye «La palabra asesino», reflejado en el título del cuento porque supone la liberación última de una protagonista esclavizada por su amante:

un tipo adiestrado militarmente en estos menesteres

los niños torturadores

y ella todavía atesorando los estremecimientos provocados por él (...). Puta, qué desgarramiento, quisiera gritar, (...) reconoce en nuevos gritos sordos mientras, cara al techo, siente que estalla en mil pedazos. (...) Abandonada está hasta por su propio reino, el del lenguaje. Todo fluye simultáneamente en ella y no hay palabras que traduzcan el vórtice del torbellino (...). Todo gira y sólo trozos de diálogos con él logran estructurarse, nada demasiado concreto, nada para ser emitido por una voz incapaz de salir de su garganta. A un paso de la cama se halla la ventana abierta y la posibilidad de largarse a volar por encima de las escaleras de incendio y de los árboles. La intolerable tentación del salto y de golpe

ASESINO

grita. Y la voz consigue por fin escapar con fuerza de su ser y podría tratarse de una acusación o de un llamado pero se trata en realidad de un parto<sup>47</sup>.

En este orden de cosas, se entiende que la protagonista de «La densidad de las palabras», representación alegórica de la escritora, arroje sapos y culebras por la boca:

de mi boca salen sapos y culebras.

De mi boca salen sapos y culebras. No es algo tan terrible como suena, estos animalejos tienen la piel viscosa, se deslizan con toda facilidad por mi garganta (...). Abro la boca y con naturalidad brotan los sapos y brotan las culebras. Hablo y las palabras se materializan. Una palabra corta, un sapo. Las culebras aparecen con las palabras largas, como la misma palabra culebra, y eso que nunca digo víbora. Para no ofender a madre<sup>48</sup>.

No me arrepiento del todo: ahora soy escritora. Las palabras son más, soy su dueña, las digo sin tapujos, emito todas las que me estaban vedadas; las grito, las esparzo por el bosque porque se alejan de mí saltando o reptando como deben, todas con vida propia. Me gustan, me gusta poder decirlas aunque a veces algunas me causen una cierta repugnancia. Me sobrepongo a la repugnancia y ya puedo evitar totalmente las arcadas cuando la viscosidad me excede. Nada debe excederme<sup>49</sup>.

46. «La mala palabra», *Revista Iberoamericana*, LI, 132-133, 1985, pp. 491-493.

47. «La palabra asesino», *Cuentos completos*, ed. cit., p. 204.

48. «La densidad de las palabras», *Cuentos completos*, ed. cit., p. 80-81.

49. *Ibid.*, p. 82.

De un modo similar, el dolor causado por la tortura puede convertirse en una manera de asumir la propia identidad y, con ello, en una forma de rebeldía. Así lo sienten Bella y Chiquita, protagonistas de dos cuentos incluidos en *Cambio de armas*. En «Cuarta versión», Bella se descubrirá a partir de la fragmentación de que puede ser objeto:

Si vuelvo a mi país y me golpea, me va a doler. Si me duele sabré que éste es mi cuerpo (...). Mi cuerpo será, si vuelvo. Éste que aquí toco, tan al alcance de mi mano. Cuando le arranquen un pedazo será entero mi cuerpo. En cada mutilado pedacito de mí misma seré yo. Y así lo represento y representando, soy. La tortura en escena, la misma que tantos están sufriendo, la que quizá me espera en casa cuando vuelva<sup>50</sup>.

Por su parte, Chiquita reta a sus torturadores a seguir con su «trabajo» en «De noche soy tu caballo»:

Dónde está, vos lo viste, estuvo aquí con vos, dónde se metió. Cantá, si no te va a pesar. Cantá, miserable, sabemos que vino a verte, dónde anda, cuál es su aguatero. Está en la ciudad, vos lo viste, confesá, cantá, sabemos que vino a buscarte... (y quémenme no más con cigarrillos, y patéenme todo lo que quieran, y amenacen no más, y métanme un ratón para que me coma por dentro, y arránquenme las uñas y hagan lo que quieran<sup>51</sup>).

Así se entiende también que Roberta en *Novela negra con argentinos* exponga su cuerpo para liberar a Agustín de su angustia: «Quizá esté queriendo enfrentarlo con su cuerpo, obligarlo a que le escriba en el cuerpo de ella con su propia sangre, la de ella»<sup>52</sup>.

En su último grado, la repulsa contra la violencia social puede llevar a la automutilación. Así lo comenta Eugenia Brito en *Campos minados*, análisis de los movimientos-antirrepresión en el Chile pinochetista:

Durante los primeros años de la dictadura emerge una zona de barricada hasta entonces impensable en Chile: será el cuerpo, escenario de protesta o de acción histriónica (...). En todo caso, el cuerpo como significante de transgresión al sistema, revelando su insatisfacción, su horror y en ocasiones, el placer de lo inédito de ese descubrimiento<sup>53</sup>.

De este modo algunos miembros del grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte) se autoinfligieron cicatrices; entre ellos, fueron especialmente conocidos los casos de Raúl Zurita y Diamela Eltit. El rostro marcado de Zurita en la cubierta de *Purgatorio*, su primer poemario, buscó crear un nexo entre el artista y los cuerpos heridos en Chile. Por su parte Eltit, que explicó sus cicatrices «como síntoma

50. «Cuarta versión», *Cuentos completos*, ed. cit., p. 41.

51. «De noche soy tu caballo», *Cuentos completos*, ed. cit., p. 108-109.

52. *Novela negra con argentinos*, ed. cit., p. 86.

53. *Campos minados*, Santiago, Cuarto Propio, 1990, p. 13.

de exclusión, como ruptura del modelo»<sup>54</sup>, leyó parte de su novela *Lumpérica* en un prostíbulo de Santiago —espacio de los cuerpos lastimados—, con los brazos vendados tras habérselos lacerado previamente.

En esta línea se explica la importancia que adquieren las deyecciones corporales como síntoma de rebelión. Como ya cité arriba a través de las palabras de Roberta en *Novela negra con argentinos*, la tercera R reconstitutiva de la identidad para un ser humano viene de «revolcarse». La propia Valenzuela en su ensayo «The Other Face of the Phallus», habla de la posibilidad de conocer y expresarse a través de lo repugnante:

This obscure discourse coming from the depths of the guts, can be defined as a *fascination with the disgusting*: in Spanish, «un regodeo en el asco». It has to do with mud and very visceral feelings and perhaps unnamed menstrual blood and love for warm viscosities<sup>55</sup>.

La escritora insiste en esta idea en su entrevista con Gwendolyn Díaz, a través de un extenso fragmento que transcribo entero por su interés para la presente reflexión:

—Díaz: Te referís al lodo, a la putrefacción, a la sangre menstrual, a lo visceral y a la creación como si fuera un regodeo en el asco. ¿En qué se basa esta asociación entre la escritura y las esencias vitales?

—Valenzuela: (...) Escribir con el cuerpo quiere decir —en parte, porque estas cosas nunca son tan específicas— no salir huyendo de aquellos impulsos que minan el raciocinio puro y lo tuercen y lo contaminan. (...) En lo que alude al regodeo en el asco como lo califico oportunamente, sí, ahí creo que lo visceral femenino juega un papel importante. Lo percibí al escribir *Cola de lagartija*, lo leo en escritoras tales como Elvira Orphée y Luisa Mercedes Levinson. Lo ejemplifica más que nada la protagonista de *La pasión según G.H.* de Clarice Lispector, que se lleva a los labios la masa blanda de una gran cucaracha aplastada para adquirir una forma de conocimiento, un contacto directo con la palpitable materia de la vida<sup>56</sup>.

Los ejemplos de este hecho se repiten en su obra. Por ello, el Brujo de *Cola de lagartija* enciende con sus gases intestinales el pantano en que vive y muere cuando literalmente explota, derramando sus líquidos vitales por el país que gobernó. En este sentido resulta especialmente significativa la página cero de *Como en la guerra*, censurada en Argentina por su crudeza. En ella el personaje AZ, a punto de explotar, recuerda su vida mientras es penetrado analmente con un revólver:

54. Lo comenta Sandra Lorenzano en «Cuerpo y narrativa», art. cit., p. 123.

55. «The Other Face of the Phallus», en *Reinventing the Americas*, Bell Chevigny ed., Nueva York, Cambridge University Press, 1986, p. 244.

56. *La palabra en vilo*, ed. cit., p. 29.



Violado por un caño de revólver. Este triste destino parece ser el mío y grito de dolor, nunca de miedo. Ellos quieren agarrarme por el lado del pánico; para no caer en esta trampa me concentro en la vida que late por encima de mis cejas y les dejo abandonado todo el resto del cuerpo. Está muerto mi cuerpo por debajo de las cejas, muerto mucho antes de que el tipo me sacuda el revólver en las tripas y se ría mientras dice ahora aprieto el gatillo. AHORAPRIETOELGATILLO resuena en todas partes me rodea se ha vuelto una cámara acústica el gatillo el gatillo me devuelven las paredes y yo me voy a vengar de estas paredes voy a estallar contra ellas y a salpicarles cada rincón de mierda. Qué gran consuelo. Qué salpicón sublime cuando él apriete el gatillo el gatillo el gatillo<sup>57</sup>.

La represión se hace patente en los individuos que no pueden expulsar sus líquidos. Es el caso de las señoras en «El café quieto», obligadas al silencio y la autoaniquilación frente al simbólico gargajo expulsado por los hombres: «A veces de las mesas de los hombres nos llega el sonido de un gargajo. Es algo viril y abrupto. Rompe la calma de este café tan quieto donde ninguna de nosotras las mujeres atina a moverse, tan sólo a desperezarse tenuemente»<sup>58</sup>. Asimismo, a las mujeres se les impide orinar en «Tango», función que pueden llevar a cabo los caballeros con toda naturalidad:

Tomáte un vinito, no pidás algo más fuerte porque no se estila en las mujeres, no tomés cerveza porque la cerveza da ganas de hacer pis y el pis no es cosa de damas, se sabe del muchacho de este barrio que abandonó a su novia al verla salir del baño: yo creí que ella era puro espíritu, un hada, parece que alegó el muchacho<sup>59</sup>.

En este salón el sitio clave es el mostrador, me insistieron, así pueden ficharte los hombres que pasan hacia el baño. Ellos sí pueden permitirse el lujo. Empujan la puerta vaivén con toda la carga a cuestras, una ráfaga amoniaca nos golpea, y vuelven a salir aligerados, dispuestos a retomar la danza<sup>60</sup>.

Frente a estas figuras alienadas, la protagonista de «Ceremonias de rechazo» vence el recuerdo del amante que la abandonó sumergiéndose en un baño ritual, donde consigue su plena aceptación en un agua entibiada por los propios orines:

Toda defensa es inútil pero quizá no tanto, intuye Amanda. Y para comprobarlo del pis de los sapitos pasa al propio, manando con toda calidez de su cuerpo a la menos cálida tibieza del agua de la bañera y ella suntuosamente sumergida en ese mar contaminado por sus propias aguas, rodeada de sí misma. Extática. Su privado calor interno ahora rodeándola en el bosque de pinos con rayos de sol que se filtran entre las ramas y le confieren una especie de halo. Un aura dorada entre la espuma blanca<sup>61</sup>.

57. Cito de una fotocopia cedida por la propia Valenzuela.

58. «El café quieto», *Cuentos completos*, ed. cit., p. 56.

59. «Tango», *Cuentos completos* ed. cit., p. 35.

60. *Ibid.*, p. 36. He analizado detenidamente este cuento en mi trabajo «El tango o la vida», publicado en *Literatura y música popular en Hispanoamérica*. Ángel Esteban, Gracia Morales y Álvaro Salvador eds., Granada, Método Ediciones, 2002, pp. 85-93.

61. «Ceremonias de rechazo», *Cuentos completos*, ed. cit., p. 190.

En conclusión, a lo largo de la páginas precedentes hemos podido comprobar la importancia que adquiere el cuerpo en la escritura de Luisa Valenzuela para reconstruir las subjetividades maltrechas de sus personajes. No puede existir mejor colofón a este trabajo que unas palabras de su coetánea Tununa Mercado, quien en la siguiente frase extraída del cuento «El próximo recodo», incluido en el volumen *Canon de alcoba*, sintetiza la poética de Valenzuela: «La palabra, soplo, aliento del alma, es cuerpo en la escritura»<sup>62</sup>.

62. *Canon de alcoba*, Buenos Aires, Ada Korn Editora, 1988, p. 159.