



## Mujer, maternidad y cuerpo en resistencia en algunos relatos de Luisa Valenzuela

Núria Calafell Sala<sup>1</sup>

Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad  
(CONICET / UNC)  
calafell.nur@gmail.com

**Resumen:** Siguiendo los fundamentos de la teoría de los modelos de mundo, este artículo analiza tres relatos de Luisa Valenzuela recopilados en *Cuentos Completos y uno más*. A través del estudio de las nociones de mujer, maternidad y cuerpo resistente tal y como son trabajadas en estos cuentos, este ensayo da a conocer algunos de los silogismos más recurrentes de su quehacer literario. Pone de relieve, además, que la construcción de un cuerpo resistente como elemento de sutura de ambas identidades –tanto la de la mujer como de la madre, de la mujer madre o de la madre mujer– se lleva a cabo a través de un arduo trabajo con el olvido y la memoria como las dos caras de una misma y cara moneda.

**Palabras clave:** Modelos de mundo – Mujer – Maternidad – Cuerpo resistente – Luisa Valenzuela

**Abstract:** Taking into account the foundations of the theory of world models, this paper aims to analyze three short stories from Luisa Valenzuela's *Cuentos completos y uno más*. Through the study of the notions of woman, motherhood and resistant body such as they have been worked in these short stories, this essay shows some of Valenzuela's most recurrent syllogisms. It points out also that the construction of a resistant body as a suture element of both identities –of the woman as much as the mother, as woman being mother or mother being woman– is carried out through a difficult work on oblivion and memory as the two faces of the same and expensive coin.

**Keywords:** Models of world – Woman – Motherhood – Resistant body – Luisa Valenzuela

---

<sup>1</sup> **Núria Calafell Sala es** Doctora en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona, actualmente desarrolla el proyecto “La resistencia de los cuerpos o el sabotaje de una práctica cultural” en el CIECS (CONICET y UNC). Ha publicado numerosos trabajos en revistas científicas y dos monografías dedicadas a la poeta argentina Alejandra Pizarnik (Córdoba, Babel, 2008) y a la narradora uruguaya Armonía Somers (Vigo: Academia del Hispanismo, 2010).

*Se empieza simplemente queriendo cercenar.*  
Luisa Valenzuela. “Cuchillo y madre”, *Simetrías*.

Uno de los efectos performativos propios del discurso literario es su capacidad de producir “modelos de mundo” mediatizados por discursos anteriores.<sup>2</sup> Ello no significa que la relación que se establece entre las distintas textualidades –sean éstas literarias o no, cabe aclarar desde un comienzo– sea unidireccional, sino más bien todo lo contrario: cuando un texto como los relatos de Luisa Valenzuela que aquí me dispongo a analizar presenta modelizaciones claras por parte de otro u otros anteriores o contemporáneos a su escritura, lo que debemos tener en cuenta es, en primer lugar, si dicha modelización presenta una grammatología escritural concreta (Kristeva *Semiótica*); y, en segundo lugar, en qué medida el nuevo texto ha cedido ante el o los modelos de mundo de las textualidades anteriores o sincrónicas, los repite, los cita, los transforma o reconfigura. Es lo que ocurre, por ejemplo, en algunas de las historias que aparecen en *Cuentos completos y uno más* (a partir de ahora *Cuentos*), muchos de los cuales tienen su origen en la literatura popular, en el psicoanálisis o en el discurso periodístico. Incluso se podría decir más: tienen su origen, se enmarcan y se enfrentan a algunos de estos discursos, hasta el punto de que algunos giros lingüísticos circularán muy cerca de ellos.

Se podría decir sin riesgo a equivocarnos que algunos de los cuentos de *Cuentos* evidencian no solo el carácter abiertamente violento y hasta de rapiña que estos dispositivos discursivos han mantenido a lo largo de su existencia, sino sobre

---

<sup>2</sup> Los fundamentos de la teoría de los modelos de mundo, todavía en desarrollo por parte de su autor, fueron expuestos de manera esquemática en el libro *Crítica y sabotaje* (Asensi), así como en otros estudios críticos (Asensi “Los modelos de mundo”, “El teatro”, “Sintaxis”). Actualmente, el teórico español está preparando un nuevo libro con el objetivo de seguir profundizando en esta teoría, pero a grandes rasgos, y de manera muy resumida, se puede decir que esta se sostiene sobre cuatro puntos esenciales: 1) la idea de que todo dispositivo discursivo presenta una serie de “modelos de mundo” que afirman o desmienten los naturalizados modelos de mundo de los/as receptores/as; 2) el hecho de que un modelo de mundo nunca es el mundo en sí, sino una representación del mismo determinada por la posición suturada del sujeto; 3) la reivindicación de la “reducción alegórica” como el medio en que una textualidad alcanza performativamente a un sujeto y lo transforma en su manera de hablar, de pensar y hasta de actuar; 4) la afirmación de que un “modelo de mundo” tiene su origen en una estructura silogística de la que, a su vez y pese a la paradoja, es el máximo responsable.

todo, y en especial, su capacidad modelizadora de subjetividades y realidades. De hecho, algunas de las historias que circunscriben *Simetrías*, *Cambio de armas* o *Aquí pasan cosas raras*, por citar algunas de las recopilaciones que se encuentran en el libro, nos narran las reacciones –de aceptación o de rechazo– que los personajes manifiestan en relación a ciertos tópicos y modelos de mundo que la tradición, por un lado, y el psicoanálisis y la prensa, por el otro, han ido re-creando en relación a cuestiones tales como el lugar de la mujer en la sociedad y la cultura, el carácter metafórico –y por lo mismo, altamente peligroso– del cuerpo, el poder del lenguaje como agente transformador o la naturalización de la violencia –real y simbólica– sobre los sujetos.

## II

Veámoslo ahora por medio de algunos ejemplos. *Simetrías* se divide en tres apartados: “Cortes”, “Cuentos de Hades” y “Tormentas”,<sup>3</sup> tres títulos con una gran variedad funcional y que, en relación al conjunto del libro, presentan un vínculo extraño. A simple vista no parecen tener nada que ver con el título principal, esas *Simetrías* que evocan al último de los relatos que conforman la colección. Quizá porque la red que se teje entre ellos va más allá de la colección y se relaciona, a modo de simetría temática y protagónica, con “Cambio de armas”, el cuento-*nouvelle* que había sido escrito apenas once años antes y que también daría título a una de sus recopilaciones más comprometidas. La intertextualidad de “*Simetrías*” con “Cambio de armas” consiste en repetir casi de manera idéntica situaciones y personajes, pero es evidente que la repetición no se convierte en simple reproducción, sino más bien en toda una declaración de intenciones en

---

<sup>3</sup> El libro apareció en 1993 y originalmente parece haber estado dividido en cuatro partes: las tres mencionadas y una denominada “Mesianismos”, “[...] la lógica continuación de aquella remota época del volumen de cuentos *Los heréticos*, cuando me interesaba concentrarme en ese punto de exacerbación religiosa que automáticamente cae en la herejía. O caía. Porque lo que es ahora, ese viejo fanatismo descontrolado se llama fundamentalismo” (Valenzuela 49-50). Y digo “parece” porque en una referencia contemporánea de Margo Glantz al conjunto de la recopilación, la mexicana señala: “El libro se divide en varios apartados cuyos títulos reiteran las obsesiones de la autora: ‘Cortes’, ‘Tormentas’, ‘Mesianismos’, ‘Cuentos de Hades’ y, finalmente [...], ‘Simetrías’, que consta de un solo cuento” (247). Quedaría, pues, para un trabajo posterior analizar por qué, en el 2008, cuando Luisa Valenzuela decide republicar estos textos, desaparece toda una sección y el cuento que da título al libro queda incorporado como un relato más dentro de la sección “Tormentas”.

torno a los modelos de mundo que nos encontramos en la mayoría de estos relatos.

Lo primero que refiere *Simetrías* es el resultado de la acción performativa de discursos anteriores y/o contemporáneos en dos instancias. En la primera de ellas, la autora ha experimentado las consecuencias de la lectura atenta de ciertos dispositivos populares (el tango, la narrativa de Perrault o la mitología), hasta el punto de abrir el abanico de posibilidades con respecto a la configuración de un sujeto femenino caleidoscópico dentro de su producción literaria, siempre centrada en la mujer y la palabra como ejes vertebradores de una realidad polifónica (Valenzuela *Peligrosas* 11-15). Así pues, como colofón a las protagonistas de *Cambio de armas* (1982) vienen a colarse los personajes femeninos de esta recopilación, algunos de ellos verdaderos agentes saboteadores de los modos de significación, los silogismos y los modelos de mundo del pensamiento hegemónico. En palabras de Luisa Valenzuela:

Entendí todo el viaje iniciático, y como desprendimiento de esta humilde epifanía deduje que las mujeres de los tiempos idos, las anteriores a Perrault y a todos ellos, las que contaron por primera vez los cuentos de hadas a las niñas, seguramente habrían urdido una muy diferente trama, sobre todo con muy distintas moralejas de aquellas que acabamos heredando nosotras (*Peligrosas* 207).

En una segunda instancia, muchas de estas mujeres muestran las amplias consecuencias que una “mala” interpretación de ciertos dispositivos discursivos provocan en su devenir sujeto con voz y cuerpo propios. Y entiéndase el adjetivo destacado no en su sentido literal, sino más bien en uno metafórico: el comportamiento que manifiestan la mayoría de las mujeres que pueblan *Simetrías* es el resultado de sustituir modelos esbozados por ciertas cadenas discursivas por otros todavía en vías de construcción. Así lo describe la narradora de “La llave” hacia el final de su relato cuando señala:

Todas siempre igual en todas partes. Menos esta mujer, hoy, en Buenos Aires, ésta tan serena con la cabeza envuelta en un pañuelo blanco. Levanta en alto el brazo como un mástil y en su mano la sangre de su llave luce más reluciente que la propia llave. La mujer la muestra con un orgullo no exento de tristeza, y no puedo contener el aplauso y una lágrima.

Acá hay muchas como yo, algunos todavía nos llaman locas aunque está demostrado que los locos son ellos, dice la mujer del pañuelo blanco en la cabeza.

Yo la aplaudo y río, aliviada por fin: la lección parece haber cundido. Mi señor Barbazul debe estar retorciéndose en su tumba (*Cuentos* 97).

He aquí resumida la cuestión a la que hacía referencia al principio de este trabajo: el silogismo imaginario propio de las manifestaciones artísticas y literarias posee la particularidad de apelar a los sujetos e incitarlos a realizar acciones y a producir discursos en una determinada dirección ideológica, al mismo tiempo que los impulsa a una modelización en su forma de pensar e incluso de actuar frente a la realidad que los rodea. La alusión a esa “lección” aprendida no es solo la constatación del poder modelizador de ciertas historias, sean estas de naturaleza ficcional –el cuento tradicional “Barbazul”– o periodística –la prensa escrita en los años del terrorismo de estado, por ejemplo–. Es también la puesta en evidencia de los efectos performativos que posibilitan que estas mismas historias sean re-escritas y re-significadas desde otro lugar.

Cabe recordar las palabras de Nora Domínguez para comprender entonces esta coda final del relato de Luisa Valenzuela, en la que la mujer del pañuelo blanco en la cabeza afirma sin tapujos que “algunos todavía nos llaman locas aunque está demostrado que los locos son ellos” (*Cuentos* 97): “[I]a irrupción que se produce es percibida desde el poder como una malformación, y en tanto no puede ser captada por los sistemas de conceptualización imperantes, es empujada hacia una exterioridad donde sus responsables son designados como locos o subversivos” (284). En los gestos cargados de simbolismo que ella y muchas como ella llevan a cabo –el pañuelo blanco en la cabeza como emblema del pañal del hijo o hija, pero también la llave que no deja de sangrar como metáfora de una puerta que quiere y no puede mantenerse cerrada ante la necesidad de saber femenina– es donde tiene lugar, por un lado, la alteración de un modelo de mundo que las pre-existe y que las obliga a mantenerse encerradas y silenciadas en el ámbito del hogar; y, por el otro, la concreción de un determinado modelo de mundo marcado por su propia ideología y por las fuerzas en conflicto que las atraviesan, a saber: ser mujeres y,

además, y sobre todo, ser madres (y abuelas) a las que, en palabras de la voz narradora, les “afloran muertos inesperados” (97).

De hecho, esta última es la que nos informa del poder modelizante de ciertas discursividades, así como de la manera en que el pensamiento, las actitudes, los gestos e incluso el cuerpo pueden y son transformados por la capacidad ilocutiva de las mismas. La historia que ella nos narra –“Ahora me narro sola”, afirma en un momento determinado (94)– confirma cómo comenzó la mencionada alteración de los modelos de mundo pre-existentes: “Digamos que solo intento darles vuelta la taba, como se dice por estas latitudes; o más bien invertir el punto de vista” (94), “Me llevó siglos perfeccionar el entendimiento gracias al cual realizo este trabajo de concientización, como se dice ahora” (95), “En mis épocas de joven castellana prisionera –sin saberlo– del ogro, la suerte, mejor llamada mi curiosidad, me ayudó a romper el círculo” (96).

Al mismo tiempo, va perfilando alrededor de la estructura silogística que los genera y los sustenta –“Son ellos quienes no señalan el pecado. Es cosa de mujeres, dicen” (94), “¡La sagrada curiosidad, un efímero placer!, repito indignada, y mi indignación permanece intacta a lo largo de los siglos” (95)– un abanico de afectos que tienen por objetivo impactar en las espectadoras (esas asistentes a sus seminarios) e inclinarlas hacia una dirección concreta:

que entre las grandes llaves permitidas encuentren la llavecita prohibida, la de oro, y descubran qué habitación prohibida cierra esa llavecita, y descubran sobre todo si con la llave en la mano le dan la espalda a la habitación prohibida o la encaran de frente (96).

La intertextualidad negativa (Kristeva *Semiótica*) de este cuento en relación a la versión moralizante que, siempre según palabras de la narradora, Charles Perrault escribiera allá por los albores del siglo XVII (Valenzuela *Cuentos* 95), es lo que favorece que el/la lector/a se enfrente a un modelo de mundo que presenta una visión ambigua de la existencia femenina. Ambigua por cuanto, como ella misma señala, implica nivelar orgullo y tristeza, aplauso y lágrima (97). Los silogismos y los modelos de mundo que estos originan –a saber: que la mujer hace del vicio, virtud o que la mujer debe desatender las bocas lavadas y dejar que éstas sangren y develen aquello que por tanto tiempo se ha mantenido oculto, aunque

ello suponga descubrir la parte más mortífera de su subjetividad– se ofrecen como paradigmáticos y por eso mismo es que la voz narradora insiste en la incidencia de los mismos sobre las mujeres que asisten a sus seminarios, puesto que su objetivo –por mucho que ella en un punto lo niegue– es que éstas lleven a cabo acciones acordes con el paradigma que ella les presenta, es decir, que se atrevan a no ocultar su trasgresión, que se animen a cruzar las fronteras siempre peligrosas del miedo y a convivir con la muerte y el olvido. Todo lo contrario a lo expresado por Charles Perrault, quien, de manera bien sutil, apelaba a las posibles y potenciales lectoras de sus historias conectándolas precisamente con la parte más negativa de ese miedo y ese olvido: “A pesar de todos sus encantos, la curiosidad causa a menudo mucho dolor. Miles de ejemplos se ven todos los días. Que no se enfade *el sexo bello*, pero es un efímero placer [...]” (95; la cursiva es mía).

La estructura entimemática empleada en el cuento de la argentina se puede resumir de la siguiente manera: el hecho de que nada más empezar su relato la voz narradora anuncie que “muero casi cotidianamente” (93) al mismo tiempo que relata su historia en primera persona genera una conexión artificiosa entre los tiempos pasado y presente que rompe con la lógica lineal del texto. Ahora bien, es este contraste lo que en el plano del contenido hace que el/la lector/a experimente la ambigüedad a la que me referí en el párrafo anterior, igualmente representada por esa oposición entre la totalidad de las mujeres que “nunca están dispuestas a pagar el precio” (97) que conlleva usar una llave ensangrentada y esa sola mujer del pañuelo blanco en la cabeza que arriesga y pone el gesto, la palabra y el cuerpo entero.

En realidad, si nos detenemos en la manera como funciona dicho texto, nos daremos cuenta de que estamos ante lo que Manuel Asensi denomina el *afepto*, “una palabra que trata de conjugar y aunar la dimensión afectiva y conceptual de una obra” (Asensi *Crítica* 46). Es claro que en este relato no se nos explicita que las mujeres deban ser transgresoras. Por mucho que este sea el silogismo que extraemos de su lectura atenta, no podemos obviar el hecho de que la estructura sintáctica, las connotaciones y asociaciones, los entredichos e incluso ciertas tropologías con las que se maneja el relato conforman la base afectiva de dicho

silogismo, es decir, aquello que posibilita que los modelos de mundo a los que da lugar se efectivicen en el imaginario de los y las sujetos receptores/as y modelen su subjetividad.

Ello podría aportar nueva luz al contraste que se establece entre esa amalgama de mujeres indiferenciadas que asisten a los seminarios de la voz narradora y la mujer con el pañuelo blanco en la cabeza. Y es que en el caso de las primeras, es bastante evidente que el relato traza una suerte de genealogía del poder modelizante de ciertas historias que calan fuerte en su subjetividad y las determinan en sus gestos y actitudes:

Algunas mujeres de los seminarios todavía no entienden. Que cuántas piezas tenía en total el castillo, preguntan, y yo les contesto como si no supiera hacia dónde apuntan y ellas me dicen qué puede hacernos una pieza cerrada ante tantas y tantas abiertas y llenas de tesoros y yo las dejo no más hablar porque sé que la respuesta se las darán [sic] ellas mismas antes de concluir el seminario.

Las hay que insisten. Ellas en principio hubieran optado por una vida sin curiosidad, callada, a cambio de tantas comodidades (Valenzuela *Cuentos* 95-96).

En este breve fragmento queda bastante clara la relación entre el modelo de mundo de la historia contada y afianzada por Charles Perrault y el modelo de mundo objetivado y fosilizado como natural de las mujeres en cuestión, para quienes la lectura del texto que las antecede no solo implica la confirmación de su versión de la realidad –“todas las mujeres que he encontrado hasta ahora en mis talleres han hecho también lo imposible por lavarla [a la llave ensangrentada], tratando de ocultar su trasgresión” (97)–, sino la constatación de la capacidad conmovedora del mismo: “Y tratan a su vez de limpiar su llavecita de oro, o de perderla, niegan el haberla usado o tratan de ocultármela *por miedo* a las represalias” (97; el subrayado es mío). En este sentido, el contrapunto que viene a establecer la mujer con el pañuelo blanco en la cabeza vuelve su posición, si cabe, más significativa, por cuanto pone en tensión tanto los modelos de mundo presentes en los dispositivos discursivos ficcionales y no ficcionales, como los modelos de mundo naturalizados por estas mujeres.



### III

*La madre, a diferencia de la mujer, existe: las mujeres son todas distintas y ninguna puede resumirlas, en cambio madre no hay más que una.*  
Nuria Girona Fibla. *Rituales de la verdad. Mujeres y discursos en América Latina.*

Teniendo en cuenta que la subjetividad de estas mujeres se ha visto modificada profundamente con la lectura y posterior interpretación –buena o mala, según desde qué lugar se lo vea– de ciertos dispositivos discursivos, no puede parecernos nada extraño que en el juego especular al que la escritora suele someter a sus escritos una figura se repita, y menos todavía que lo haga desde esta lógica del contraste. El segundo de los relatos que conforma el apartado “Cortes” se titula “Cuchillo y madre”, y a diferencia de la madre que cierra el cuento anterior, esta no solo es una de las más mortíferas y malas de la narrativa contemporánea, sino que además sutura en un lugar diametralmente opuesto a la mujer que colma con su presencia el final de “La llave”. Lo único que parecen tener en común es esto, su condición suturada, y no tanto por ser personajes protagónicos –o antagónicos, más bien, ya que “[a]ntagonista es todo aquel que entre los protagonistas se interpone, uniendo; o viceversa” (Valenzuela *Cuentos* 39)– de dos historias enmarcadas en un cuadro ficcional, sino más bien por construirse o ser construidas desde un lugar en el que confluyen discursos sociales, prácticas corporales y experiencias empíricas.

La mención de la madre (o abuela) al final y al comienzo de cada relato forma parte de la conexión entre ambos textos, si bien es cierto que dicha conexión se fundamenta en una suerte de deformación intertextual. No es solo que ambas figuras reviertan el modelo de la otra, revelando así los juegos interpretativos –las connotaciones y asociaciones, diría Luisa Valenzuela– que se producen entorno a la maternidad como modelo discursivo en contextos socioculturales específicos. Es también que una y otra, desde sus respectivas configuraciones subjetivas, esbozan convergencias y divergencias con respecto a otros discursos, evidenciando así los conflictos y tensiones que los cruzan y determinan a partes iguales.

Ello quizá quede más claro en el caso de la primera, cuya singularización dentro del relato valenzueliano se diluye en la pluralidad simbólica que convoca ese emblema en su cabeza. En el siglo XX, después de la lucha de las feministas socialistas, las madres y abuelas de la Plaza de Mayo vuelven a poner en crisis el modelo del discurso materno que venía operando en gran parte de la sociedad y la cultura Argentina desde el siglo XIX, y su manera de hacerlo es mediante la politización de la figura de la madre, el cuestionamiento de las metáforas que han calado en el imaginario social y la producción simbólica de un nuevo modelo, mucho más crítico y resistente que los anteriores. Ya no se trata, pues, de que madre haya una sola, sino de que esta habita un espacio que puede ser ocupado por otras tantas, al tiempo que habilita también la pluralización del lugar del/la hijo/a:

La maternidad simbólica es también el terreno de construcción de una identidad social, la identidad común de aquéllos que se perciben como hijos de una misma madre, o la de este grupo de mujeres que se constituyen como un grupo portador de una maternidad que rehúsa ceñirse a su carácter singular (Domínguez 291-292).

En este sentido, es clave la focalización en el cuerpo y en sus modos de representación. La sinécdoque que re-significa a la mujer del pañuelo blanco en la cabeza evidencia la transformación del cuerpo de la mujer-madre, encuadrado tradicionalmente en una secuencia temporal precisa –embarazo, parto, lactancia y crianza–, en un cuerpo cortado a la medida del deseo de quien la observa, en este caso la voz narradora. Y es que en la pregunta sobre qué es ser madre, una primera respuesta nos sacude: es el encuentro con un objeto de deseo. Se desea tener hijos, se desea perpetuar la genealogía, se desea ver un resultado positivo en la concreción de un nuevo sujeto social, económico y cultural. No obstante, ser madre es también seguir una multiplicidad de prácticas y acciones sociales cuyo fin último es regular la producción sentimental de estos mismos sujetos, es decir, la manera en que posteriormente pondrán en circulación sus propios deseos en relación al cuerpo, a su subjetividad y a los sujetos que conforman su entorno. Por último, la maternidad es también transitar una triple experiencia de partición: porque los/as hijos/as parten del cuerpo de la mujer, porque a veces incluso lo

parten en dos y porque con su llegada la psique de la mujer queda dividida entre su ser sujeto de deseo a la vez que objeto de él.

Esta última cuestión revela la adhesión tormentosa que ciertos modelos de maternidad manifiestan con respecto a los flujos del discurso. La mujer madre no se reconoce en el imaginario social que magnifica la maternidad ni en el simbólico que la instituye, y es entonces cuando la relación con el otro objeto de deseo primigenio se tensa hasta el quiebre. Se impone entonces el infanticidio como deseo real y simbólico de este/a hijo/a que no es capaz de atravesar el vínculo materno y cortar el cordón.

#### IV

Esto es lo que nos encontramos en “Cuchillo y madre”: la dramatización de la imposibilidad del corte por parte de una hija a la que la madre consciente o inconscientemente condena a un lugar de ostracismo subjetivo. “Se empieza simplemente queriendo cercenar” (Valenzuela *Cuentos* 39), nos dice la voz narradora, pero entre el querer –deseo– y el hacer –concreción–, se abre un extenso abanico de posibilidades de las que el relato solo nos muestra algunas. No es extraño que las protagonistas de la historia sean una madre y una hija, a las que el cuchillo y un antagonista sin voz ni rostro –o con la voz y el rostro de la voz narradora–, acompañan: a la hora de ocupar sus respectivos lugares en la cadena simbólica, ambas visualizan las múltiples contradicciones que las atraviesan, al tiempo que visibilizan algunas de las formas violentas que signan el modelo original y dan a ver el ejercicio de la maternidad como un compendio de actos ritualizados.

Un ritual es el que realiza esta madre de la que “basta decir que es bella” (39) cuando, en su dormitorio, se arregla para salir, ajena del todo a los pensamientos que atraviesan –mental y físicamente– a su hija de cinco años. Esta la contempla y sufre, no solo por la indiferencia de ella, que sigue en su mundo y ni siquiera es capaz de devolverle la mirada, sino porque en el reconocimiento de la artificiosidad que la define –toda ella bella, vestida, emperifollada, en una palabra: “producida” para la ocasión–, la nena experimenta en su propia carne el peso de

una demanda –la insatisfacción de un deseo– que la lleva, sin saberlo, a penetrar “en el ambiguo reino de los símbolos, como en una ciénaga” (40).

Y simbólico es el lugar secundario que ocupa la hija, pero también el vaivén de la madre entre su ser objeto de deseo y sujeto del mismo. De hecho, simbólico es también el reclamo de las dos mujeres y por eso mismo es que la voz narradora señala: “Hay algo cíclico en todo esto, hay un reclamo materno que trasciende a la madre y a la hija y las horada a ambas” (41); y ese bucle cíclico es lo que aquí hemos intentado explicar desde el punto de vista de las acciones performativas de los discursos. Al reclamo inicial de la hija para ser investida por la mirada materna le sigue el reclamo de la madre para sacudirse de una vieja historia que la persigue, aun y más allá de ella misma, y que no es otra que el guión electriano trazado por el psicoanálisis.

En sus discusiones con la hija adulta, la acusa de querer matarla para quedarse con lo que le pertenece (en el orden de lo material, claro está), hasta que un día topa con la respuesta inesperada de ésta, el reconocimiento verbal de dicho impulso, la satisfacción de un deseo oculto que sale a la luz y que las salpica a ambas por igual: “y sí, le contesta a la madre, y sí, moríte. Me lo decís tantas veces que por ahí tenés razón, sí, quizá quiera matarte, al fin y al cabo vos te lo buscás” (41). Más allá del contenido de la respuesta filial, lo que me interesa destacar es esta ruptura sintáctica que se manifiesta a nivel del cuerpo textual: se trata de una réplica pero no hay ninguna señal tradicional (supongamos, un guión) que nos advierta de antemano de ella. Además, y pese a comenzar en párrafo aparte, lo hace con una minúscula y una conjunción que no solo denota cierta cotidianeidad lingüística, sino también, y muy especialmente, una continuidad que todavía no ha sido cortada. No por casualidad, el recuerdo de esa noche en la que, con cinco años, experimenta en su pequeño cuerpo el dolor por la enajenación de la mirada materna y, más que eso, por la envidia que la contemplación de su belleza le suscita, vuelve un día de la nada, siendo ya adulta: “*Vuelve la imagen de la imagen del cuchillo* y de esa pancita infantil que sueña con ser tajeada. Lo que no vuelve más es el dolor: entra por primera vez la percepción clarísima de un hilo dorado, elástico, resistente, dúctil, que une a la madre con la hija y se estira y se estira [...]” (41; el subrayado es mío).

He aquí descrito con detalle uno de los puntos esenciales de la teoría de los modelos de mundo a la que me he venido refiriendo de manera soslayada a lo largo de este trabajo. La voz narradora afirma que lo que vuelve es “la imagen de la imagen del cuchillo”, es decir, una representación de la representación primera, determinada por la posición que decide ocupar en este punto del relato la hija adulta con respecto a su recuerdo infantil –el recuerdo en tanto que historia, pero también el recuerdo de sí misma con cinco años– y con respecto a su madre. En el juego de las representaciones, un espejo –el famoso de Blancanieves– parece cruzarse con otro –el no menos famoso de Lacan– y, en el punto de intersección, generar una nueva duda. Del modelo de mundo que condensa la consabida pregunta “espejito, espejito, dime quién es la más bella”, al modelo de mundo que encierra la tristemente conocida “¿qué quiere una mujer?” la historia extrae una tercera, más nueva y peligrosa: “¿qué quiere una madre?” Podríamos afirmar, con Nuria Girona Fibla: “No a mí [...], y de ese no a mí intenta surgir penosamente un yo” (123; resaltado de la autora de la cita), a condición de entender que ese penoso renacer de la hija se origina en la modelización operada por el discurso psicoanalítico y también, aunque en menor medida, por la narrativa popular. También en las experiencias empíricas que guían su accionar en la realidad fenoménica, esos “pesos” y esas fricciones y chispas (Valenzuela *Cuentos* 41) con los que, siempre según la voz narradora, va cargando a lo largo de los años hasta llegar a la percepción de ese hilo dorado que más que unirla a la madre le permite recuperarse en su vacío y apropiarse de la falta fundante de su subjetividad.

Afirma Julia Kristeva que “[l]a creencia en la madre tiene su raíz en el miedo fascinado a una pobreza: la pobreza del lenguaje. Si el lenguaje es impotente para situarme y decirme para el otro, supongo –quiero creer– que hay alguien que suple esta pobreza” (*Historias* 222). Esto es lo que le sucede a la hija del relato, quien repite el discurso de la madre –“Moríte ya y acabemos con la farsa” (Valenzuela *Cuentos* 41)– como un avatar, hasta que por fin toma conciencia de ese tercer personaje anunciado por la voz narradora al inicio del cuento: el cuchillo, símbolo fálico, fetiche o instrumento de castración que en su calidad de objeto imaginario termina por funcionar también como una suerte de objeto transaccional entre la realidad discursiva del modelo materno –ausente en su mirada y en sus gestos,

pero bien presente en sus efectos subjetivos- y la realidad fenoménica de sus modelos de mundo fosilizados como objetivos. Por esto mismo es que en el relato la voz narradora explicita: “ya no se trataba de cortar o no cortar sino de agarrar finalmente el cuchillo por el mango, asumir lo que había sido cortado en el comienzo de los tiempos y no tratar más de explicarse nada de nada porque ya otros habían explicado todo eso hasta el cansancio” (42-43).

En su devenir parte activa de la historia, el cuchillo no solo rasga y corta, sino que además ritualiza el doloroso aprendizaje entre mujeres, y entre ellas y sus vínculos más inmediatos. Aquí nadie suple la pobreza del lenguaje, sino más bien lo contrario: la potencia, y lo hace precisamente invocando su lado más mortífero. El final del cuento, con ese tajo sintáctico y sintagmático entre la oración “Se sintió liberada, y ” (43) y el paréntesis de cierre, abre la brecha por la que la relación naturalizada entre significante y significado se diluye y, a su vez, testimonia el vacío de las significaciones.

## V

Evidencia de este vacío son también los relatos de *Cambio de armas*, en especial el que da el título al conjunto.

Quizá ni siquiera se dé cuenta de que vive en cero absoluto. Lo que sí la tiene bastante preocupada es lo otro, esa capacidad suya para aplicarle el nombre exacto a cada cosa y recibir una taza de té cuando dice quiero (y ese quiero también la desconcierta, ese acto de voluntad), cuando dice quiero una taza de té (Valenzuela *Cuentos* 157).

¿Por qué ese asombro de la protagonista del cuento ante el nombramiento automático? ¿De dónde surge ese conocimiento de la pragmática del verbo cuando aparentemente vive sin memoria y sin recuerdos? Teniendo en cuenta que todavía no se siente preparada para transgredir ningún tipo de límite -ni el real y físico de una puerta “con sus llamados cerrojos y su llamada llave” (157), ni el simbólico de su propia psique envuelta en una nebulosa que no se atreve a enfrentar-, y sabiendo que en ella la barra que divide y separa el significante y el significado está bien presente en su cotidianeidad (“Resulta desesperante, por

ejemplo, enfrentarse con la llamada puerta y preguntarse qué hacer” [157]), llama la atención que sea tan consciente del significado del verbo “querer”.

Esta duda expresada de soslayo, como quien no quiere la cosa, por medio de un paréntesis, y bien al principio del cuento, es muy significativa, puesto que inscribe en el texto una de las preocupaciones principales de la escritora Luisa Valenzuela: el poder del lenguaje de devenir acción comunicativa y también, y muy especialmente, impositiva. En cualquiera de sus novelas y en muchos otros de sus relatos se puede rastrear esta violencia del lenguaje, casi siempre enlazada con la interrogación acerca del cuerpo y sus poliédricas significaciones. Así, por ejemplo, en *Novela negra con argentinos*, una de sus protagonistas le espeta al otro:

escribí con el cuerpo, te digo. El secreto es res, non verba. Es decir, restaurar, restablecer, revolcarse. Ya ves, las palabritas la llevan a una de la nariz. Te arrastran, casi. Arrastrada, me diría algún bienpensante de esos que sobran en nuestra patria. Y sí. Somos todos putas del lenguaje: 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. Siempre nos va a pedir más, y más hondo (17).

De la escritura con el cuerpo a la demanda de un lenguaje proxeneta que, en su excesivo pedido, obliga a la trasgresión –romper la barrera que separa al significante del significado, al cuerpo de la palabra– y a la exclusión, y en el medio, otra vez como quien no quiere la cosa, esa mención al bienpensante que tan cerca está de la realidad fenoménica y que tan reconocible es por cualquier argentino/a que se encuentre leyendo el texto. No quiero decir con ello que la narrativa de Luisa Valenzuela sea fiel reflejo de la realidad, sino más bien que apunta hacia ese agujero de lo real que representa la violencia en la historia privada de la mayoría de sus personajes y en la historia colectiva de los argentinos. En una nota publicada en el 2001, la escritora se refiere a “Cambio de armas” en estos términos: “Un cuento contaminante, un saber al borde del abismo” (Valenzuela *Peligrosas* 206), y está en lo cierto, aunque no solo por las razones que ella da.

La escritora asegura que “Cambio de armas” no se basó en personas ni en hechos reales porque estos se creían imposibles. En este argumento se basa Luisa Valenzuela para afirmar que el relato trabaja con la mujer y la tortura. Sin embargo, si bien es cierto que nadie puede negar este sentido, no lo es menos que el

silogismo que se plantea en la historia de esta mujer desahuciada de recuerdos va mucho más allá de este simple comentario. De alguna manera, y aunque Luisa Valenzuela lo plantee como un propósito posterior a la escritura del cuento, “Cambio de armas” ya adelanta una de las cuestiones que más la van a preocupar: cómo se relaciona la mujer con la violencia, sea ésta auto-infligida o provocada, y cómo esta relación queda inscripta a modo de palimpsesto en su cuerpo y, en consecuencia, en su palabra, en su decir, en definitiva, en su voz.

Es más, “Cambio de armas” plantea un silogismo consistente en ir hasta el fondo de la violencia argentina, representada en este texto por el poder militar, y tratar de revertirla por medio de un trabajo constante con el olvido y la memoria, con la ignorancia y el saber. En este sentido, el uso del cuerpo como mapa conceptual desde el cual se activa la memoria, tal y como le sucede a Laura al mirarse y encontrarse con “esa larga, inexplicable cicatriz que le cruza la espalda y que sólo alcanza a ver en el espejo” (Valenzuela *Cuentos* 160), funciona como la alegoría de un deseo: terminar con la violencia por medio de su recuerdo constante. En el texto hay varios pasajes que aluden a ello, no solo el citado, sino la descripción que le sigue: “Una cicatriz espesa, *muy notable al tacto*, como fresca, aunque ya esté bien cerrada y no le duela” (160; el subrayado es mío); o la incógnita que despierta: “¿Cómo habrá llegado ese costurón a esa espalda que parece haber sufrido tanto?” (160), y que inevitablemente es respondida desde una sacudida a la barra de la significación: “Una espalda azotada. Y la palabra azotada, que tan lindo suena si no se la analiza, le da piel de gallina” (160-161).

Esta escena es fundamental, puesto que es a raíz de esta visión que Laura empieza a activar sus recuerdos, a construir sobre ellos la memoria de un horror del que de alguna forma ha intentado huir hasta que la ha alcanzado. No en vano, según nos explica la voz narradora, hay en ella el sentimiento de que “el único problema real es el que aflora cuando se topa sin querer con su imagen ante el espejo y se queda largo rato frente a sí misma, tratando de indagarse” (163), porque es entonces cuando el cuerpo habla y, mientras lo hace, el enigma de su identidad va develándose.



## VI

En el conjunto de textos que de una forma u otra plantean el tema de la violencia en la narrativa de Luisa Valenzuela, “Cambio de armas” viene a constituirse así en la piedra de toque que los atraviesa a todos, al preguntarse por ese tipo de violencia velada pero real que supone el intento de olvido en la realidad argentina y al proponer como eje de resistencia el cuerpo.

Al decir que este cuento atraviesa otros muchos de la escritora se da a entender el carácter fundacional del mismo, no solo por los modelos de mundo que plantea, sino por el modo de representarlos y darlos a conocer. La desorientación de Laura, la pérdida de sus recuerdos y su confusión ante el lenguaje se traducen en una estructura en la que la relación de la protagonista con su cuerpo es activa y dinámica, nunca estática y, mucho menos, dócil, aunque tras una primera lectura del relato esta sea la impresión que nos llevemos. No es solo que el cuerpo se perfile como el co-protagonista –o, mejor, como el antagonista, si hacemos caso de las palabras de la voz narradora en “Cuchillo y madre”–, y que de manera explícita o velada aparezca en escenas claves del lento despertar subjetivo de Laura. Es que, además, las situaciones en las que se encuentra de cara con su cuerpo, sus dudas en torno a su pertenencia, sus extravíos mentales por la nebulosa de recuerdos guardados en lo más profundo de su psique la llevan al conocimiento y a la certeza de una violencia propia y compartida. Detengámonos unos instantes en esta escena en la que él la insta violentamente a mirarse en el espejo colgado en el techo, mientras poco a poco, con su lengua, va recorriéndole el cuerpo y obligándola a un reconocimiento físico y mental de su propio cuerpo y de su historia borrada:

–¡Abrí los ojos, puta!

y es como si la destrozara, como si la mordiera por dentro –y quizá la mordió– ese grito como si él le estuviera retorciendo el brazo hasta rompérselo, como si le estuviera pateando la cabeza. Abrí los ojos, cantá, decime quién te manda, quién dio la orden, y ella grita un *no* tan intenso, tan profundo que no resuena para nada en el ámbito donde se encuentran y él no alcanza a oírlo, un *no* que parece hacer estallar el espejo del techo, que multiplica y mutila y destroza la imagen de él, casi como un balazo aunque él no lo perciba y tanto su imagen como el espejo sigan allí intactos, imperturbables, y ella al exhalar el aire retenido sople Roque, por primera vez el verdadero nombre de él, pero

tampoco eso oye él, ajeno como está a tanto desgarramiento interno (164; subrayado en el original).

Este extenso fragmento condensa la pulsión dominante de todo el relato, las sospechas que se van desenmascarando con cada acto sexual, con cada ofrenda corporal de Laura. De una forma bien sutil, nos damos cuenta de que el cuerpo es lo único que realmente le pertenece a la mujer, por mucho que él lo asedie, lo veje y lo humille (“Él parece querer partirla en dos a golpes de anca y en medio de un estertor se frena, se retira, para volver a penetrarla con saña, trabándole todo movimiento e hincándole los dientes” [172]), puesto que se constituye en frontera inexpugnable entre el afuera de él –absolutamente de él– y el adentro de ella –vacío al principio, cada vez más lleno hacia el final del texto–.

Dicho en palabras de Marta Morillo-Frosch, “el cuerpo deviene *locus* de saberes que la conciencia ha obturado” (122), y en esta territorialización del mismo es donde tiene lugar la reconstrucción de su identidad subjetiva, la misma que le permite, en el final del cuento, reconocer la función del revólver, levantarlo y apuntar, en una secuencia que parece repetir otra ya lejana en el tiempo (“y él insistiendo eras mía, toda mía porque habías intentado matarme, me habías apuntado con ese mismo revólver” [178]). Además, la ayuda a desidentificarse del discurso del militar y reubicarse en el lugar de sutura del que ha sido desplazada: el de guerrillera o asesina de militares. En un cierre que denota cierta ciclicidad, Laura empuña el revólver y apunta a la espalda del mismo que apenas un tiempo antes ha marcado la suya con las señas del verdugo, en un gesto que denota el cambio de armas del título. No en vano, poco antes de que todo termine, él le confiesa: “vos no me conocías, pero igual querías matarme, tenías órdenes de matarme y me odiabas aunque no me conocías ¿me odiabas? mejor, ya te iba a obligar yo a quererme, a depender de mí como una recién nacida, yo también tengo mis armas” (178; el resaltado es mío), y qué duda cabe, después de leer el relato, de que estas han actuado ferozmente sobre esta mujer. Lo que no es menos cierto es que a pesar de estos esfuerzos, un bastión ha quedado intacto: el cuerpo de Laura como espacio de re-creación y de re-capacitación de su individualidad y de su unicidad pero también, y sobre todo, de su contigüidad y semejanza con otros muchos otros cuerpos que, a diferencia del de ella, no corrieron la misma suerte.

## Bibliografía

Asensi, Manuel. *Crítica y sabotaje*. Barcelona, Anthropos, 2011.

---. "Modelos de mundo de Gus Van Sant: *Elephant*". *Archivos de la Filmoteca* 72 (2013): LIX-LXXIV.

---. "El teatro de marionetas en Bajtín: la crítica como sabotaje ante la polifonía". UNED. *Revista Signa* 23 (2014): 279-296.

---. *Sintaxis y modelos de mundo*. Valencia: LynX. E-book, 2015.

Díaz, Gwendolyn. "Entrevista con Luisa Valenzuela. Emory University, Atlanta, 1994". Gwendolyn Díaz; María Inés Lagos (eds.). *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1996. 27-52.

Domínguez, Nora. *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008.

Girona Fibla, Nuria. *Rituales de la verdad. Mujeres y discursos en América Latina*. México/París: RILMA 2/ADEHL, 2008.

Glantz, Margo. "Reflexiones sobre *Simetrías*". Gwendolyn Díaz; María Inés Lagos (eds.). *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1996. 247-252.

Kristeva, Julia. *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos, 2001.

---. *Historias de amor*. Buenos Aires: siglo XXI, 2004.

Morillo-Frosch, Marta. "Relecturas del cuerpo en Cambio de armas de Luisa Valenzuela". Gwendolyn Díaz; María Inés Lagos (eds.). *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1996. 113-130.

Valenzuela, Luisa. *Novela negra con argentinos*. Barcelona: Plaza & Janés, 1990.

---. *Peligrosas palabras –reflexiones de una escritora–*. Buenos Aires: Temas, 2001.

---. *Cuentos completos y uno más*. Buenos Aires: Alfaguara, 2008.