



La crítica como sabotaje frente al discurso literario

The criticism as sabotage in front of literary discourse

Núria Calafell Sala

CIECS-CONICET y UNC · Calafell.nur@gmail.com

Investigadora Asistente del Centro de Investigaciones y Estudio sobre Cultura y Sociedad (CIECS-CONICET y UNC), dentro del cual desarrolla el proyecto “La resistencia de los cuerpos o el sabotaje de una práctica cultural”. Como parte del mismo ha publicado en *452F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, en *Polémicas Feministas*, en *Prosopopeya. Revista de crítica contemporánea*, en *Anthropos. Huellas del conocimiento* y en *Oceánide*, y tiene pendientes distintas publicaciones en *Revista Letral. Revista electrónica de estudios transatlánticos de literatura* y en *Prisma Social. Revista de ciencias sociales*.

RECIBIDO: 12 DE SEPTIEMBRE DE 2014

ACEPTADO: 11 DE NOVIEMBRE DE 2014

Resumen: El presente trabajo se presenta dividido en dos partes: una de carácter introductorio, en la que se presenta la metodología de trabajo de la crítica como sabotaje, planteada hace apenas unos pocos años por Manuel Asensi Pérez como herramienta de análisis discursivo. La segunda es de naturaleza más bien práctica, al utilizar una serie de ejemplos de la literatura y, más específicamente, de la literatura de las argentinas Ana María Shua y Luisa Valenzuela, para poner en práctica aquellos recursos que desde la crítica como sabotaje se nos ofrecen para arrojar nueva luz a algunas de sus textualidades, en especial dos relatos breves (“La despedida”, de Shua, y “La palabra asesino”, de Valenzuela) y dos colecciones (*Botánica del caos*, de Shua, y *Peligrosas palabras –reflexiones de una escritora-*, de Valenzuela). En este sentido, el objetivo de este trabajo es plantear la escritura de estas autoras como un ejemplo de escritura de sabotaje.

Palabras Clave: crítica como sabotaje, cuento, minirrelato, Ana María Shua, Luisa Valenzuela, lenguaje.

Abstract: This paper is divided in two parts: the introductory one, in which one introduces the methodology of criticism as sabotage, seted out by Manuel Asensi Pérez as a tool of discursive analysis. The second one, more pragmatic, in wich one will use some examples from Literature and, specifically, from Ana María Shua and Luisa Valenzuela’s Literature, to put into practice these resources that, from criticism as sabotage, we can use to illuminate some of their textualities. Specially two short stories (“The farewell”, by Shua, and “The word killer”, by Valenzuela) and two collections (*Botany of chaos*, by Shua, and *Dangerous words –reflections of a female writer-*, by Valenzuela). In this sense, the goal of this paper is to suggest the writing of both writers as an example of sabotage.

Key Words: criticism as sabotage, short story, short story, Ana María Shua, Luisa Valenzuela.

DOI: 10.7203/KAM.4.4085

I. Hay en estas pocas palabras de la escritora argentina una reflexión de fondo que me parece de sumo interés a la hora de encarar este artículo: la literatura es un espacio para las revoluciones pero también, y muy especialmente, para las revelaciones. Revoluciones que determinan una revuelta permanente –en palabras de Julia Kristeva (1999)-, al dar entrada a lo otro, a lo no dicho, a lo desconocido y, por eso mismo, horroroso: “Se trata de un sutil movimiento de la percepción, o de un acceso al conocimiento sagrado por la vía negativa”, dirá Luisa Valenzuela (2001: 47), puesto que en este ir más allá de lo evidente, en este bucear por los pliegues de lo visible articulando formas de aceptación del rechazo, lo único que puede acontecer es una profanación de sí misma como sujeto mujer escritora, esto es, una separación de su yo de la esfera de lo sagrado (Agamben, 2005: 107) y una invitación a hacer de esta misma separación un nuevo uso (Agamben, 2005: 113) o a inventarse para ella una nueva realidad. Por eso también es que hablé de revelaciones, porque en este proceso de apertura no hay reconciliación posible para el sujeto, menos para un sujeto marcado por la huella de lo femenino, cuya verdad, ya lo dijo en su momento Sonia Mattalía:

[...] es velar la nada, la falta de ser de todo sujeto; no sólo en el sentido de cubrir, tapar, sino también en el de *velar* como acción de proteger, cuidar, sostener lo que no existe, *velar a un muerto*, por ejemplo (2003: 84).

Todas estas cuestiones nos enfrentan, en primer lugar, a la siempre problemática pregunta sobre la utilidad de la literatura y del arte en general. En segundo lugar, pero inmediatamente ligado a esto último, a la también incómoda posición de la literatura dentro de una formación social concreta, en la que se desarrolla y funciona como una institución pública y, por lo mismo, codificada ideológicamente de antemano. De hecho, en una tercera instancia, estas breves palabras de Luisa Valenzuela nos interpelan a considerar también el papel de la literatura como Aparato Ideológico del Estado (Althusser, 1988), pues en tanto que institución cultural suele mostrarse la mayoría de las veces afín y reproductora de la ideología dominante. Que una mujer que se dice escritora, a principios del siglo XXI, se refiera al valor de ruptura que esencialmente tiene dicho dispositivo discursivo no debe parecernos casual ni debe pasarnos desapercibido. Menos si tenemos en cuenta las palabras de Manuel Asensi, para quien: “El destino de toda literatura o arte con una alta capacidad de sabotaje de la ideología hegemónica es su posición marginal, su ineficacia política y/o su silenciación” (2008a: 117).

En su reciente trabajo sobre *Crítica y Sabotaje* (2011), al preguntarse sobre qué tipo de crítica virulenta y subversiva puede ejercerse en la era de la post-globalización, cuando todo parece haber sido cuestionado y superado, este mismo autor plantea la necesidad de manifestarse en desacuerdo permanente con el pensamiento hegemónico. Su consigna es bastante evidente: una crítica solo podrá ser efectiva cuando sea resistente, lo que significa que la crítica ya no debe ser entendida como un juicio abstracto o una especulación

filosófica, sino más bien como un ejercicio, una práctica vital que nace de la desconfianza, del desacuerdo, de la recusación y, en especial, del deseo de transformación del sujeto y de la realidad en la que se mueve¹. La crítica, tal y como es planteada por Manuel Asensi, es una acción, y además, una acción política, puesto que compromete el vínculo con eso que él denomina una autoridad represiva, y que podemos ver en todas esas estrategias disciplinarias de los discursos de poder que nos bombardean desde cualquier lugar y a cualquier hora, de forma encubierta en ciertos casos, explícita y abiertamente, en otros.

Toda nuestra percepción de la realidad está mediatizada por estos dispositivos discursivos a través de un complejo proceso performativo por el cual tanto los discursos que constituyen nuestra realidad fenoménica, como los sujetos que los posibilitamos, somos resignificados dentro de prácticas discursivas concretas:

El carácter empírico de la realidad fenoménica, con sus dolores, sus padeceres, sus alegrías, etc. constituye un mundo que en sí mismo es un modelo de mundo naturalizado, fosilizado como historia y tomado por mundo objetivo. La experiencia empírica de todo sujeto es inseparable de las diferentes mediaciones semióticas que le han ido configurando como tal sujeto en un nivel consciente e inconsciente (Asensi, 2013: LX).

Ello supone, claro está, un cambio en los horizontes referenciales de la crítica, que no solo deberá abandonar cualquier tipo de especificidad –literaria, artística, cinematográfica, etc.–, sino que deberá estar dispuesta a arriesgarse en la ampliación de los campos de análisis, así como en la transformación de ciertas disciplinas institucionalmente asociadas a la noción de “discurso”, tales como el Arte y la Literatura. Este último, por ejemplo, es un término que sobrepasa, en mucho, la idea que tradicionalmente se ha tenido de la organización retórico-semiótica nombrada como tal, entre otras cosas porque la condición material de todo discurso posibilita el injerto de una ideología, mientras que su naturaleza aleatoria y discontinua favorece su pertenencia a eso que Itamar Even Zohar denominó un polisistema:

un sistema múltiple, un sistema de varios sistemas con intersecciones y superposiciones mutuas, que usa diferentes opciones concurrentes, pero que funciona como un único todo estructurado, cuyos miembros son interdependientes (Zohar, 2007-2011: 10).

A ello apunta Manuel Asensi cuando recalca que la interrelación de la literatura con otros dispositivos discursivos solo se da en términos de convivencia/conflictividad. Como él

¹ Es más que evidente el posicionamiento de este crítico español contemporáneo, quien viene a sintetizar de manera clara y expositiva una tendencia de la crítica a las ideologías que tiene entre sus voces principales a Horkheimer (2000), a Adorno (1962), a Derrida (2000), a Said (2002) o a Foucault (2006). En este sentido, si bien es cierto que Manuel Asensi no viene a descubrir nada nuevo bajo el sol, aquí solo me centraré en la glosa de una parte de su reciente obra (2011, 2013, 2014), en primer lugar, porque como ya adelanté unas líneas más arriba, me parece que realiza un compendio somero y clarificador de la tradición en la que se inscribe. Y, en segundo lugar, porque su propuesta de crítica como sabotaje, si bien se inserta en la línea de los autores mencionados, es planteada con unas herramientas de trabajo metodológico propias que son las que aquí más me interesa utilizar para llevar a cabo el análisis de las escrituras de Luisa Valenzuela y de Ana María Shua.

mismo explica, no es del todo correcto pensar en un discurso como en un simple sistema de comunicación, puesto que “no se trata de comunicar, sino de *imponer* una consigna y de lograr que los individuos participen de ella mediante sus acciones y discursos” (Asensi, 2011: 15; la cursiva es mía). De esta manera da cuenta del carácter coercitivo de todo discurso, así como de las acciones modelizadoras que, en mayor o menor medida, determinan sus condiciones de uso en las sociedades modernas.

Y por “acción modelizadora” hay que entender, sobre todo, la acción de producir a un sujeto que percibe, concibe o se representa al mundo y a sí mismo según un modelo pre-codificado y, por lo mismo, ideológicamente marcado de antemano. Esto significa, en primer lugar, que todo sujeto, para ser tal, no puede sino moverse dentro de los límites de una modelización previa y permanente. En segundo lugar, que la modelización opera como un mecanismo performativo que crea *efectos* de sujeto y de discurso. En tercer y último lugar, que lo que se modeliza carece de existencia previa, es simplemente el resultado de la modelización misma, de manera que tan importante es saber detectar la acción modelizadora por medio de la cual los individuos son apelados e incitados a realizar acciones y a producir discursos en una dirección ideológica determinada, como saber ver si esta direccionalidad va encaminada a hacer desaparecer su carácter ideológico, naturalizándolo; o, por el contrario, lo explicita y polariza, manifestando con ello una aceptación o un rechazo al modelo de mundo representado previamente en el discurso. Sin tener esto bien claro no se podrían comprender, en primer lugar, las reacciones que en el seno mismo de la Literatura –masculina, burguesa– se producen a raíz de la aparición de nuevas voces femeninas. Y, junto con ello, las fluctuaciones –entre el acuerdo y el desacuerdo– que escrituras como la de Luisa Valenzuela o Ana María Shua manifiestan con respecto a ciertos sistemas dominantes y hegemónicos de su período histórico.

Llegados a este punto, es necesario aclarar que al hablar de acción modelizadora, Manuel Asensi está sentando las bases de lo que en un texto posterior ha dado en llamar una “teoría de los modelos de mundo” (Asensi, 2014). Esta consiste en interpretar toda acción modelizadora como el proceso mediante el cual un sistema discursivo, en su realidad material –y léase aquí, semiótica– presenta modelos de mundo análogos a los que vivimos en nuestra experiencia subjetiva. Esto no quiere decir que primero esté el mundo –el continente– y luego los modelos de mundo –el contenido–, en lo que podría interpretarse como una relación de causa-efecto; sino más bien que cualquier discurso en sus diferentes registros –verbales, pictóricos o musicales, por citar solo unos pocos– tiene como objetivo construir modelos de mundo que den sentido, organicen y guíen el naturalizado mundo del sujeto: “El fin es que se produzca un reforzamiento recíproco entre el modelo de mundo discursivo y el modelo de mundo que guía el campo de acción en la experiencia empírica de la realidad fenoménica” (Asensi, 2013: LX).

Volviendo, desde aquí, a la pregunta del crítico español acerca de qué tipo de crítica puede ejercerse en nuestra realidad contemporánea, podemos aventurar una respuesta diciendo que todo sujeto que se quiera crítico debe, antes que nada, analizar cómo estas discursividades hegemónicas construyen modelos de mundo que vienen a añadirse, a confirmar o a desmentir los modelos de mundo de los/as receptores/as. Pero siempre siendo conscientes de que con su actitud crítica y con su preciso manejo del discurso

lingüístico, él o ella como sujetos críticos/as también están generando nuevos modelos de mundo. Entre unos modelos de mundo y otros hay diferencias, en algunos casos irreconciliables, pero lo que es innegable es su condición de modelo de mundo. Que de ello derive la cualidad de actividad o activismo del ejercicio crítico es algo que también deberemos tener en cuenta, entre otras cosas porque habilita la construcción de una mirada y de una lectura desobedientes y violentas con respecto al texto o discurso. Va de suyo que ello marca una diferencia obvia entre la linealidad de una mirada y de una lectura sin ánimo analítico, voluntariamente atrapadas por el empuje lineal del texto que las recoloca en un lugar determinado, y la revulsión activa y productiva de una mirada y una lectura que se inmiscuyen en la cadena textual y, si así lo consideran necesario, intentan *sabotearla*.

Y subrayo especialmente esta palabra no tanto para hacerle el guiño a esa condición indispensable defendida por la crítica presentada por Manuel Asensi, como para establecer las coordenadas precisas en las que se mueven las dos escritoras que aquí me dispongo a analizar. Cuando, por ejemplo, Luisa Valenzuela, confiesa: “Me pretendo iconoclasta al máximo, rompo los juguetes, quiero ver de qué están hechos y no siempre lo que encuentro es agradable. Ni siquiera para mí” (Valenzuela, 2001: 194), está avanzando en esta dirección, al dibujar un paralelismo sutil pero no menos importante con esas acciones de lucha –los sabotajes– que tan pronto bombardean todos esos dispositivos represivos –maquínicos o discursivos, aunque desde Deleuze y Guattari (2005) entre unos y otros casi no habría diferencias– que naturalizan modelos de mundo hegemónicos, como los dispositivos discursivos que uno/a como escritor/a crítico/a saboteador/a inevitablemente va a generar.

Retomemos una vez más la idea de los sistemas de modelización, puesto que ellos son el eje alrededor del cual gira toda esta propuesta. Las acciones modelizadoras, decía más arriba, tienen como fin apelar a los sujetos e incitarlos a realizar acciones y producir discursos que refuerzan los aparatos ideológicos del estado o del pensamiento hegemónico. Pues bien, esta es quizá la única característica que todos los dispositivos discursivos comparten entre sí, puesto que a nivel expresivo o semiótico todos ellos manifiestan diferencias de distinto grado de interés y/o importancia. Ni que decir tiene que este mismo elemento de unión puede ser –y las más de las veces lo es– un elemento de desunión, puesto que puede suceder que los distintos dispositivos discursivos entren en conflicto entre ellos y entablen relaciones de competencia entre sí o, por el contrario, puede ser que se alineen en una misma dirección ideológica y que entre ellos se retroalimenten.

En relación a esto último, debe quedar claro que el dispositivo discursivo que aquí voy a presentar brevemente –el literario– se distingue de los otros dispositivos en su modo retórico de expresión: el ejemplo. Lo que no es poca cosa, puesto que éste emplea un elemento no referencial, la metáfora, como medio de enunciación. Y a nadie se le escapa que la metáfora está fundamentada en una estructura lógica del pensamiento, la analogía, por la cual un hecho es presentado a través de otro y un sujeto puede transitar de lo particular –modelo de mundo fenoménico– a lo general –modelo de mundo discursivo–, y de lo particular a lo particular –de modelo de mundo empírico a modelo de mundo empírico.

Esto, en los términos de una teoría de las acciones modalizantes y de los modelos de

mundo presupone, en primer lugar, que la literatura es un sistema discursivo en el que la modelización se articula silogísticamente, es decir, a través de un mecanismo que abre sus dimensiones más incitativas y performativas. Hay que pensar que el silogismo, en tanto que herramienta retórico-semiótica empleada por la analogía para realizar ese trasvase de una realidad a otra, *procede* y, a su vez, *es* lo que posibilita la creación de los modelos de mundo que guían y dan sentido al mundo naturalizado de los sujetos. En segundo lugar, implica aceptar como parte inseparable e integrante del discurso literario un componente afectivo, por medio del cual el texto literario es capaz de proporcionar un filtro perceptivo-ideológico del mundo que apoye o rechace el modelo perceptivo-ideológico de los/as receptores/as. En tercer lugar, y en estrecha relación con los dos puntos anteriores, pone de manifiesto la importancia de las formaciones discursivas respecto a la construcción de los sujetos.

Ya Stuart Hall (2003) dio buena cuenta de ello al proponer la imagen de un sujeto suturado entre, por un lado, las distintas inter(a)pelaciones discursivas que lo posicionarían *dentro del* discurso y *sujeto a él*; y, por el otro, las pulsiones y energías que comprometen a su cuerpo y que, en igual medida que las anteriores, constituyen un factor constitutivo de subjetividad. El hecho de que, de una forma u otra, esta sutura quede vinculada a la construcción identitaria es algo que va a interesar mucho a la crítica como sabotaje. Para esta lo esencial es el trabajo *desde* y *sobre* lo que podríamos denominar también un hibridismo subjetivo e identitario (Asensi, 2011: 41-42). *Desde*, porque, tal y como reivindica el teórico español, la posición de un sujeto crítico saboteador debe ser siempre la misma que ocuparía un sujeto subalterno, a saber, una posición móvil en lo que al punto de vista se refiere, pero fundamentada en la negatividad de una actitud crítica y desobediente: “una crítica como sabotaje carecería de sentido si no presupusiéramos la posibilidad de un agenciamiento y empoderamiento, tanto desde el lado de los subalternos como desde el lado del discurso crítico que adopta su punto de vista” (Asensi, 2011: 82). *Sobre*, porque esto nos obliga a revisar siempre la actitud del/a escritor/a crítico/a en relación al discurso y a la sociedad.

Ahora bien, un último apunte. Teniendo en cuenta la relación que aquí estoy estableciendo entre las escrituras de Luisa Valenzuela y de Ana María Shua, y la crítica como sabotaje, debo recalcar que lo que observo en ellas no es tanto un posicionamiento subalterno sino excéntrico, en el sentido que Teresa de Lauretis (2000) dio a este término. Es decir, escrituras que se des-identifican de ciertos modelos de escritora y que se desplazan desde la productividad simbólica que les ofrece la literatura de aquellos centros de saber / poder que estos mismos modelos dibujan, a saber:

Desde la mujer vaciada a la omnipotencia de la mujer-madre devoradora que se come el mundo; desde la disolución identitaria de la masoquista a la fálica seductora que hace de su cuerpo un estandarte; desde la irónica malediciente que deniega sistemáticamente cualquier semblante fálico a la sierva sumisa que se ofrece toda ella al sacrificio (Matalá, 2003: 76)

El cómo lo hagan –desde la dislocación o la proliferación que recusa la falsa transparencia del orden fálico (Ana María Shua), o desde la reivindicación de una mirada irónica y cínica de lo real (Luisa Valenzuela)– será lo que más me interesará, y aquello que

articulará el análisis en la segunda parte de este ensayo. Siempre teniendo presente que el mismo se construirá entorno a la relación polisistémica –conflictiva, crítica y desobediente– de sus escritos con respecto a otras discursividades más o menos contemporáneas, cuyos modelos de mundo en casi nada se parecen a los modelos de mundo que ellas intentan esbozar.

Contra las limitaciones impuestas por aquello que al nombrarnos nos encasilla, invisibiliza o peyoriza, vamos descubriendo nuestra capacidad de nombrarnos con palabras propias, invirtiéndoles la carga a dichas palabras y a las palabras dichas para que se vuelvan liberadoras.

LUISA VALENZUELA

II. A finales de los años noventa se publica en Buenos Aires la antología *Damas de letras (cuentos de escritoras argentinas del siglo XX)*. Más allá de que la obra silencia u omite el trabajo de ciertas escrito(u)ras mucho más acordes con el planteamiento inicial contenido en el título, lo que me interesa resaltar aquí es cómo éste genera distintos modelos de mundo. No en vano, el recorrido de lectura que presenta es bien explícito: a un nivel genérico, se trata de un libro con un modelo narrativo concreto, el cuento. No una novela corta ni un microrrelato, no, solo cuentos. Por otro lado, a un nivel autorial, la delimitación que se nos plantea es bien interesante, por las grietas que presenta: solo mujeres y, además, escritoras contemporáneas. La posible confusión de un título donde la palabra “damas” abre las puertas a una lectura connotativa² queda, así, soslayada por la demarcación de un colectivo y de un oficio que, históricamente, han caminado por veredas opuestas. Incluso a nivel geográfico la propuesta es taxativa: mujeres, escritoras y argentinas, con lo que el territorio de análisis se acota todavía más.

No obstante, desde el punto de vista de una crítica como sabotaje, el título, así como las referencias autoriales y editoriales, plantean una serie de interesantes cuestiones. La primera de ellas es la estructura silogística que descansa en la formulación del título: ser cuentista, en la Argentina del siglo XX, marca la pertenencia de estas escrito(u)ras a la aristocracia literaria. O, al revés: porque estas escrito(u)ras pertenecen a la aristocracia literaria de la Argentina del siglo pasado es que escriben cuentos y no cualquier otro género de corte más popular, como podría ser la novela. Va de suyo que esta doble interpretación enmarca la problemática del discurso literario en el contexto socioeconómico de la lógica

²La misma editora reivindica este doble sentido cuando en el Prólogo declara sus intenciones: “Este libro se propone como un abanico de registros y tópicos organizados por una mano lúdica y no como una selección de acuerdo al orden político, la calidad o la representatividad de autoras o relatos. En el juego de damas quien llega a la línea final puede mover las piezas en cualquier dirección. Publicar cuentos de poetas como Olga Orozco o Alejandra Pizarnik (aunque *La pájara en el ojo ajeno* no sea convencionalmente un cuento), elegir uno poco notorio de Silvina Ocampo, una panacrónica de Matilde Sánchez, uno larguísimo de Angélica Gorodischer (...) son las movidas permitidas de un ganador imaginario de un juego que parodia el ajedrez borgeano en clave de capricho, azar y sin razón” (Ocampo, Pizarnik, Shua y otras: 1998: xiii y xiv).

de mercado³. Por otro lado, y considerando que la crítica como sabotaje se pregunta cuál es el papel de un sistema discursivo en el seno de un polisistema concreto, se advierte hasta qué punto esta antología reafirma la naturalización de los modelos de mundo presentados por ciertas corrientes de corte feminista que abogan por una revalorización de lo femenino y por una oposición radical a la cultura del patriarcado y a sus formas de poder violentas y agresivas. Annie Leclerc y Luce Irigaray desde Francia, Carla Lonzi desde Italia o Victoria Sendón de León desde España instauran desde los años setenta modelos interpretativos basados en una visión esencialista de lo femenino y en una narrativa que potencia tanto las diferencias entre las mujeres y los hombres, como la igualdad entre las mujeres. Nada que ver, pues, con esas otras posturas más cercanas al momento de publicación del libro (finales de los noventa), en las que se subrayaban la multiplicidad y la heterogeneidad –de clase, de raza, de etnia, de identidad sexual, etc.– como rasgos de diferenciación entre las mujeres.

La segunda de las cuestiones es la que tiene que ver con la elección de la firma, competencia, ésta, que afecta a todo lo relacionado con la autoría. Ya señalé antes que esta es una acotación que restringe el recorrido de lectura pautado por la antología, pero llama poderosamente la atención que la editora (María Moreno) haya decidido ceder el lugar que le correspondería como co-autora del libro a algunas de las escritoras que ella misma ha seleccionado y reunido en distintos apartados: Silvina Ocampo (1903-1993), Alejandra Pizarnik (1936-1972) y Ana María Shua (1951-)⁴. Su elección personal nos enfrenta al siguiente punto: ¿cuál es la relación entre un silogismo que tiene su origen y a la vez origina los modelos de mundo por medio de los cuales los individuos son apelados, incitados y performados, y la voz que busca transmitir su ideología a través de un discurso determinado? Dicho de otra manera: ¿se puede establecer una relación de correspondencia entre el modelo de mundo (re)presentado en una antología y en las distintas muestras que alberga, y las autoras que la constituyen? Y, si así es, ¿desde qué lugar?

Manuel Asensi nos proporciona algunas respuestas:

(...) el silogismo o silogismos de un texto literario no depende(n) de una voz que transmita de forma unilateral su ideología, bien en nombre propio, bien por boca de algún personaje (...). Naturalmente, *el responsable de ese modelo de mundo es el autor o autora, no como un sujeto compacto y consciente, sino como alguien que ejerce la manipulación de un material que le pre-existe*. Igualmente sería erróneo hablar del modelo de mundo de un autor o autora, porque aunque esto sea cierto en virtud de un acto de re-enunciación, los modelos de mundo también le pre-existen (Asensi, 2014: 287; el resaltado es mío).

Podemos resignificar el gesto de la editora desde estas palabras, y entender su corrimiento no solo como una manera de dar espacio a los modelos de mundo que estas

³No voy a detenerme en ello, ya que no es este el objetivo del estudio. Pero es importante que se entienda que a lo que me refiero aquí no es solamente a esta delimitación elitista que la antología propone, y que remite a debates como el de literatura culta vs literatura popular; sino a las posibilidades –negativas y positivas– que abre la injerencia del discurso literario en las lógicas capitalistas de consumo deshumanizador.

⁴En realidad, así es como aparecen en la portada: *Ocampo, Pizarnik, Shua y otras*. Soy consciente de que ese “y otras” arrastra consigo una multiplicidad de comentarios e interpretaciones.

autorías atravesadas por sus propias ideologías crean, sino también como una forma de ponerlas en conflicto con los que ella misma funda a través de la elección de un título polisémico y de unas escrito(u)ras muy concretas. Esto es lo que observo de la lectura de, por ejemplo, un texto como “La despedida”⁵, de Ana María Shua. En él, la anécdota de un juego de mesa como el scrábel –simbólico juego de damas si los contrincantes son solo dos– sirve de excusa para adentrarnos en la brutal ruptura de una pareja heterosexual madura, cuyos gestos y actitudes denotan la alteración de distintos modelos de mundo, propios y ajenos.

Ya desde el comienzo de la historia nos damos cuenta de que algo va mal, porque Paula quiere dejar la relación:

ella miró fijamente el tablero para no mirarlo a él y sobre el tablero, sin embargo, volvió a ver su cara y supo cuánto le iba a doler no verlo más, cómo iba a extrañar el peso de su cuerpo. Tres años perdidos, diría su abuela: ese *mal hombre* te hizo perder tres años (225; el subrayado es mío).

El malestar que tal decisión produce en ella, así como la consideración final de la abuela, nos preparan para lo que a continuación se revelará como una lucha de poder y de fuerzas de Paula consigo misma, con el mundo que la rodea y con Ricardo. En efecto, en las palabras de la abuela y en el contraste que éstas generan con los sentimientos de dolor de la chica, nos encontramos con un primer conflicto: Ricardo ha rebasado los límites del modelo de mundo que configura el lugar de Paula en la relación de pareja –un lugar de sumisión y de humillación, si atendemos a los datos que la voz narradora nos proporciona en distintos momentos de la narración (227-228 o 232)–, y la ha obligado a aceptar, aunque sea por unos instantes, el modelo de mundo de alguien que, pese a la cercanía de su parentesco, está muy alejada de su manera de ver y de percibir la realidad. Esta vinculación que Paula establece con la abuela, olvidándose de la figura materna, no solo da cuenta de la gran distancia entre los diferentes modelos de mundo, sino que evidencia el grado de conflictividad que siente y que, de alguna manera, nos ayuda a nosotros a comprender mejor su estallido final, ese deseo de “clavarle un instrumento largo y delgado en el pecho, una aguja de tejer, por ejemplo, con la punta doblada como un anzuelo y arrancarla después de un tirón, untarle la herida con mostaza” (228).

En otro orden, si bien es cierto que al final la voz narradora alude a la sensación de derrota que invade a la chica (“Como un boxeador cansado, derrotado, que vuelve a los vestuarios escuchando todavía los gritos del público que festeja al triunfador, se arrastró Paulita hasta el baño”, 232), no lo es menos que el uso estratégico que ella hace del lenguaje a lo largo del relato nos permite enfrentarnos a un segundo conflicto. Sobre todo cuando, tras preguntarle Ricardo por el “palo” de Panchito, el otro en discordia, ella le responde:

⁵ Como voy a citar siempre por la misma edición de 1998, aquí solo señalaré los números de página correspondientes a este cuento, comprendido entre la 225 y la 232.

-No tiene palo, Panchito, ¡tiene sable! Porque lo tiene más largo que el tuyo y más finito, y un poco curvado hacia abajo y entonces no le dice palo, Panchito; palo le decís vos, él le dice su sable. ¡El sable corvo de San Martín! (230).

El cortocircuito mental que esta respuesta de alto contenido irónico causa en nosotros/as hace que observemos, sintamos y apreciemos desde otra perspectiva un momento de alto contenido dramático como el que ambos han protagonizado apenas unos instantes antes de este diálogo –él agarrándola del brazo y retorciéndoselo, llamándola “putita, puta reventada” (229), preguntándole por intimidades de su infidelidad y acompañando cada pregunta con una bofetada “(...) seca, dura, impersonal, hasta hacerle sentir en la boca el gusto de la sangre” (229).

Al mismo tiempo, abre las puertas a que consideremos la posibilidad de una subversión absoluta de los roles masculino/femenino. Si se tiene en cuenta que tradicionalmente los valores asociados a cada una de dichas categorías son los de hombre-razón-palabra/mujer-sentimiento-cuerpo, rápidamente percibimos que en este texto se plantea de manera muy sutil el cruzamiento transversal de ambas posiciones. Más si entendemos la lucha final en la que se enfrascan en su larga despedida como un combate entre los golpes corporales de él, sus bofetadas, pero también su juego sexual, este ir y venir alrededor de los pezones de ella, despertándole un deseo y un placer paroxísticos, esta invasión/violación de su boca mientras más que penetrarla la monta como a una yegua (231-232); y las palabras de ella, lanzadas “(...) sin necesidad de bofetadas, golpeando ella” (230), enfrascándose en la descripción y clasificación de los hombres que ha conocido o se ha imaginado, y deteniéndose en la manera masculina de nombrar –la manera masculina de nombrar(se) y de ridiculizar(se)– su órgano sexual (230).

Al retomar lo dicho anteriormente con respecto a los modelos de mundo planteados por la antología de manera particular, observamos que “La despedida” tiene efectos saboteadores en la mente de los/as lectores/as familiarizados con aquellos, puesto que nos habla tanto de una violencia física explícita –no casualmente ejercida por el personaje masculino–, como de otra violencia más silenciosa, pero no por ello menos incisiva: la empleada conscientemente por Paula a través de un lenguaje que ella domina y usa a su antojo para herir a Ricardo, para devolverle la humillación corporal a la que él la ha sometido, en definitiva, para derrotarlo con las únicas armas de las que es dueña y señora: sus palabras (232). Por eso, las últimas reflexiones de la voz narradora nos muestran a una Paula derrotada en lo sentimental, pero triunfante en lo personal, puesto que esas palabras materializadas en el cuerpo de Ricardo de manera mucho más profunda e hiriente que las bofetadas físicas de él, no solo le permiten recolocarse en un lugar de igualdad con respecto a Ricardo, sino que, al mismo tiempo, le ofrecen la posibilidad de resignificarse –renombrarse– como sujeto mujer: “Paulita pensó que Ricardo podría golpearla y humillarla, podía hacerla gozar, podía darle placer y dolor y tristeza, podía abandonarla, pero nunca, nunca jamás, ni aunque viviese un millón de años, iba a poder ganarle un partido de scrábel, Ricardo a Paulita” (232).

Si ahora ampliamos un poco más nuestro horizonte analítico y realizamos la misma operación pero desde una perspectiva autofágica, es decir, si nos detenemos en el comportamiento que dicho sistema discursivo manifiesta con respecto a algunos de los

sistemas discursivos que conforman el conjunto de la obra de la autora, nos damos cuenta de que esta actitud saboteadora es una de las principales estrategias de la escritura de Ana María Shua. Sobre todo en los microrrelatos, esos escritos breves en los que la palabra se desliza como una flecha por el tablero de la página en blanco con el objetivo de lograr, al igual que Paulita, el triunfo o al menos poder conjurar la derrota contra el lector y sus ansias de posesión. Aunque ello conlleve, en primer lugar, un dejarse la propia piel en el camino, literalmente. Y, en segundo lugar, una constante revisión y reactualización del ejercicio escritural, en tanto que espacio no solo de divertimento, sino también, y de manera más sutil, de reflexión y de proyección personal:

Qué absurda, qué incomprensible me parecía de chica la confusión del hermano de Alí Babá: casi un error técnico, una manifiesta falta de verosimilitud. Encerrado en la cueva de los cuarenta ladrones, ¿cómo era posible que no lograra recordar la fórmula mágica, el simple ábrete sésamo que le hubiera servido para abrir la puerta, para salvar su vida?

Y aquí estoy, tantos años después, en peligro yo misma, tipeando desesperadamente en el tablero de mi computadora, sin recordar la exacta combinación de letras que podría darme acceso a la salvación: ábrete cardamomo, ábrete centeno, ábrete maldita semilla de ajonjolí (“Alí Babá”; Shua, 2009: 596).⁶

Este texto pertenece a *Botánica del caos*, tercero de los libros publicados por la argentina dentro del género, y, a mi modo de ver, uno de sus más representativos. Ya el juego oximorónico del título nos informa de que los paradigmas de lectura que debemos adoptar para acercarnos a sus microficciones no pueden ser los inocentes y lineales propios de una lectura sin voluntad analítico-activista. Porque si la botánica es una ciencia y, como tal, observa y clasifica el mundo vegetal según unos parámetros deterministas, el caos es precisamente todo lo contrario: es desorden, es indeterminación. Y, lo más importante, se da en cualquier realidad, en cualquier circunstancia y de cualquier manera, porque además de poseer las cualidades anteriormente nombradas, el caos se comporta impredecible y erráticamente: ya sea en el mundo vegetal (“Ejemplares raros”), ya en el temporal (“Acerca del tiempo”), ya en el supra-natural (“De dioses y demonios”) o en el humano-corporal (“Diagnósticos”), es inaprehensible e inabarcable y, por eso mismo, cualquier intento de control o de ordenamiento está condenado de antemano al fracaso, tal y como le sucede a la protagonista de “Alí Babá”.

En este microrrelato podemos observar que el caos es, en relación a la vida, a la creación, a la cultura e incluso a nosotros mismos, la polaridad necesaria, lo otro sin cuya existencia la realidad en todas sus ocurrencias no sería del todo completa. Lo interesante es que ahora las palabras ya no surten el efecto de una conjura, como vimos que sucedía en el caso de Paula y su extrema ruptura con Ricardo, sino que son ellas a través de sus combinaciones lingüísticas, las que dan cabida al caos y le habilitan la entrada a estos confines de la realidad. ¿Por qué este cambio? Porque en el modelo de mundo del conjunto

⁶ Al igual que en el caso anterior, como citaré siempre por la misma edición, en el cuerpo del artículo solo voy a referir los números de página correspondientes.

de microficciones, la palabra es, ante todo, una herramienta de transición, algo así como el elemento cortazariano que se cuela y pasa por entre los intersticios que se abren entre realidades aparentemente enfrentadas u opuestas –la botánica y el caos–, y cuya explicación siempre logra escapar a la lógica o a los razonamientos intelectuales (Cortázar, 1982: n.p.).

En ello tiene mucho que ver, en primer lugar, el sutil nexo de significación que desde la “Introducción al Caos” se establecerá entre lo minificcional y la poesía, entendida ésta en el sentido aristotélico del término (Di Gerónimo, 2009-2010: 171). Tal y como nos enuncia este apócrifo, denominado Hermes Linneus por la propia autora como homenaje velado a la hibridez de lo mágico (Hermes Trimegisto) y lo científico (Carlos Lineo), “[l]a poesía usa la palabra para cruzar el cerco: se clava en la corteza de las palabras abriendo heridas que permiten entrever el caos como un magma rojizo” (n.p.), de manera que la palabra no es solo instrumento, sino también, y muy especialmente, fundamento de un modelo de mundo que concibe la grieta, la frontera, la herida o la fisura como características –y no excepciones– de la realidad y de los sujetos que la habitan. En segundo lugar, y en estrecha relación con este último punto, la naturaleza misma de las narraciones, pues si como Ana María Shua explica en una conversación, las minificciones “[s]on trocitos de caos transformados en pequeños universos” (en Rodríguez, 2008: 28), tan inasibles y resbaladizas como él, los modelos de mundo que ellos representen siempre se verán marcados, en mayor o menor medida, por este vaivén contradictorio entre la contención y la desbandada, en cuya grieta se colocará la letra impresa, la palabra que los narra.

Una palabra que, preciso es señalarlo, hará temblar la propia lengua, tal y como hemos visto en “Alí Babá”, y la hará tartamudear (Deleuze, 2002), puesto que abrirá en ella los canales de una subversión permanente cuyo objetivo será el sabotaje de los discursos recibidos, ya sean estos ajenos a sus modelos de mundo –caso de *Damas de letras*, la antología en la que participa como invitada–, ya sean sus propios modelos de mundo naturalizados e internalizados –caso de su universo ficcional. En este sentido, el etiquetaje de su obra de minificción dentro de lo que se podría considerar “literatura menor” adquiere una triple significación: una literal, por cuanto son textos breves de poca andadura a nivel crítico y académico; una simbólica, por cuanto son discursividades que caminan por el polo esquizofrénico de la literatura, ese que fue descrito por Gilles Deleuze y Félix Guattari (2004 y 2005) como dañino para el orden establecido, hecho de palimpsestos, subversiones, disidencias y multiplicidades, y construido en base a la comunicación transversal entre los distintos fragmentos; y una genérica, por cuanto son textualidades que ponen el foco de atención en las zonas más fosilizadas del lenguaje, aquellas donde, en el decir de Graciela Tomassini, “[...] anida la ideología” (2006: 26), y donde, en el decir de Luisa Valenzuela, descansa la potencialidad de una escritura en femenino que no teme develar y mostrar al mundo “[...] aquello que permanecía oculto a la sombra del logos masculino” (Valenzuela, 2001: 18).

Todo ello aparece en *Botánica del caos*, el libro que nos ocupa, donde la contradicción de significados que nos propone el título se repite especularmente en los demás paratextos. Por ejemplo, en los intertítulos de las once secciones que dividen el conjunto, cuyo objetivo inicial –seguir con la división de caracteres y taxonomías–, se ve prontamente invertido por la fuerza de las palabras que los determinan, así como por la

circularidad que plantean. En efecto, entre “Ejemplares raros” y “Caos”, primera y última de las secciones del libro, podemos trazar un puente de sabotajes que comienzan con esta mención a lo residual, a lo inclasificable de los ejemplares raros que la naturaleza exhibe de vez en cuando para demostrar la validez de las taxonomías –desde casuarinas hasta mujeres que “[...] se disfrazan, seducen, fingen amor, se reproducen al menor descuido” (“Cuidado con las mujeres”, 492), pasando por buganvillas sonámbulas, semillas, olmos y flores aztecas–, y terminan con una mención a la exclusividad de ese elemento que, por encima de todos, nombra –paródicamente, ese sí– a la totalidad. ¿Cómo entender, si no, el último de los microrrelatos que cierran el círculo?

Estabas ahí mirándome pero no quiero decirte lo que estaba haciendo yo. Quiero decirte lo que hacía yo pero no puedo. Quiero poder hacer lo que decía pero no. *Hay lugares en los que no es posible delimitar palabras, lugares que desbordan.* Estabas ahí y estaba yo. Después no sé (“Y después qué” (705); el subrayado es mío)

Una clara invitación a la frontera, a lo desconocido, a la palabra que se desborda y que dice eso y todavía más, aunque nos cueste entenderlo, aunque no podamos explicarlo, aunque no sepamos cómo nombrarlo.

Y es en relación a esta última cuestión que unas líneas más arriba abrí la cadena discursiva en la que se inmiscuyen estos relatos y establecí un diálogo con otra de las voces más representativas del género en Argentina, Luisa Valenzuela. Porque en su defensa de un lenguaje propio en femenino que no combate al otro género, sino que más bien se le opone como la otra cara de una misma moneda, este espacio de desbordamiento es ocupado por la fuerza de un cuerpo que (se) escribe y (se) produce en el compromiso del ejercicio literario (Valenzuela, 2001: 119-139). El mismo que Ana María Shua asume no solo al cerrar un libro sobre la tensión entre la unidad y la dispersión con un simple “Después no sé”, sino al incluir dentro de las once secciones una titulada “Diagnósticos”, en la que el cuerpo toma la palabra y nos demuestra una y otra vez en cada microrrelato que él es también escritura, al margen y excéntrica si se quiere, pero escritura al fin y al cabo. Si no, que se lo digan a esa mujer de “Grave esguince de tobillo”, a la que el tobillo se le transforma contra su voluntad en un monje budista mendicante que termina sus años como un vulgar ladrón de cocinas (565).

III. En esta línea de aperturas y diálogos, voy a seguir, pues, con el análisis de algunos de los textos de ficción contenidos en *Peligrosas palabras –reflexiones de una escritora–* (2001)⁷, de Luisa Valenzuela, una recopilación de charlas, conferencias y

⁷ Dado que esta será la edición utilizada, solo citaré los números de página correspondientes a las citas.

ponencias dictadas a lo largo de varios años por la escritora con el propósito de articular una suerte de teoría propia de la escritura, del lenguaje, de la palabra y de “[...] esa construcción social llamada mujer que atañe a la humanidad en pleno” (15). Perteneciente a un grupo minoritario de relatos ficcionales dentro del conjunto, en “Los frutos del verano” la aparente disputa entre el decir de la vendedora de un puesto de frutas callejero y una monja de clausura se convierte en algo mucho más profundo y simbólico: en la reivindicación primero velada, luego claramente expuesta, del derecho de una mujer libre a apropiarse del lenguaje y de re-escribirlo desde su corporización.

En efecto, en unas pocas líneas asistimos a una suerte de diálogo enfrentado entre la narradora y la monja en el que la primera de ellas desata toda su fuerza y su poder por medio de un ir desglosando, poco a poco y cada vez con menos pudor, la carga metafórica de las palabras, su ambigüedad más absoluta y genuina, aquella por la que el lenguaje no es solo lo que dice, sino mucho más: “Acérquense, toquen, toquen, palpen con ganas, nunca encontrarán más bellos, más turgentes [...] los pomelos”, “Aquí encontrará la más roja de las carnes, la piel más suave. Hago referencia a los tomates, claro está, los frutos del verano” (34), “Las más dulces y las más fragantes, para derretirse en la boca, para la especial caricia de la lengua [...]. Huelan, acaricien, prueben. El que prueba se la lleva”, “Son pura leche, grito, mientras ofrezco un par de cocos. Bien peludos” (36).

El juego con las connotaciones sexuales es más que evidente, como lo es también la materialización corporal del lenguaje. Quizá porque, como explica Luisa Valenzuela en “La palabra, esa vaca lechera”, “[...] el lenguaje es sexo (y el nuestro es sexo femenino) y porque la palabra es cuerpo” (26). A lo que se podría añadir: y porque el cuerpo en su realidad fenoménica es también, y sobre todo, lenguaje propio, escritura cifrada a la deriva que ni siquiera la ley –representada en el relato por la monja y su poder simbólico– es capaz de controlar. No es por casualidad que en otro ensayo, titulado precisamente “Escribir con el cuerpo”, la argentina declare: “Allí donde el cuerpo está escribiendo en libertad escribe la metáfora” (133), porque en tanto que materia, el cuerpo escribe y se (re)escribe continuamente, constituyéndose así en un palimpsesto de huellas que o bien opera en y desde el interior de la ley o bien trata de desbordarla.

Mucho de desborde tienen las palabras de la vendedora en “Los frutos del verano”, hasta el punto de que la monja no tiene más remedio que desandar el camino y volver al convento con los signos del fracaso dibujados en su cuerpo: “Ella pega media vuelta, y sin disimular su furia desanda el camino andado. Por mi causa ha salido del convento y al convento vuelve por mi efecto. Toda de blanco, su pelo también blanco” (36). Un color vacío para un discurso vacío, entendemos, siendo así que el modelo de mundo representado por la monja está marcado por palabras vacías, con un calor “[...] *de rigidez*” (35) que nada tiene que ver con el “[...] *calor cambiante y titilante*” (35) que desea la voz narradora, y que ella va destapando mientras va devolviéndoles a las palabras vociferadas sus colores originales, mientras las va corporizando y va logrando, de esta manera, el borramiento de las distancias entre la realidad empírica –el color real de las frutas– y la realidad lingüística –su representación por medio de un lenguaje que no solo lo describe sino que lo convoca y lo materializa.

De manera ejemplar –en el sentido retórico de *exemplum*–, la narradora de “Los

frutos del verano” va permitiéndoles a las palabras toda la libertad de decir aquello que se resiste a ser dicho y de hacerlo, además, sin miedo a las consecuencias. Como si avanzara un paso más con respecto al deseo formulado por Luisa Valenzuela en “Peligrosas palabras” de devolverles a las palabras su iridiscencia original, esa ambigüedad “[...] que permitirá a cada lector enfocarlo [al texto] desde su ángulo y reinterpretarlo” (32), la protagonista de este breve relato no duda en soltarlas y dejar que ellas mismas expresen aquello que realmente quieren expresar. Cuando, ante la prevención de la monja sobre lo que no se dice o no debe ser dicho, ella masculla entre dientes: “*Usted pretende saber lo que de verdad se dice, eso no existe*” (36), está poniendo de manifiesto la falacia de una verdad absoluta del lenguaje, está reivindicando el poder caleidoscópico del mismo, al tiempo que de manera velada está evidenciando también el papel que el sujeto, con sus deseos y sus anhelos, tiene a la hora de darle significado más allá de lo simplemente discursivo.

Y todo ello lo hace siendo consciente de la importancia que la intencionalidad tiene en dicho gesto. Si, tal y como anunciaba Luisa Valenzuela en el texto que precede al relato, “[u]na palabra en apariencias inocente cobra esplendor y se transforma gracias a la intención con la que es lanzada desde lejos” (33), no debe sorprendernos que para la protagonista de “Los frutos del verano” su poder radique en que su pregón es dicho con mayor intensidad, pero “[n]o por eso más fuerte” (35). Entre la violenta intencionalidad de la palabra dicha –violenta por cuanto es lanzada, pero también por cuanto su pertenencia al orden de lo discursivo hace que siempre se cargue ideológicamente, ya sea desde la ideología dominante, ya desde la ideología de uno/a mismo/a– y el silencio que siempre la circunda –ese hablar sin gritar al que se refiere sutilmente la narradora y que, en el decir de Luisa Valenzuela, paradójicamente cobra la importancia de un grito (33)–, el cuerpo se erige en la otra cara de la moneda, en su parte más oscura pero no por eso menos significativa.

Allí donde la palabra no alcanza, llega el cuerpo con su silencio hecho de voces, con su lenguaje de gestos y de actitudes, en palabras de la argentina, con su juego de connotaciones y asociaciones. No me parece casual, en este sentido, que el texto que sigue a los vistos hasta aquí sea “La mala palabra”, ni que lo acompañe una ventana titulada “La sal”. Tanto en uno como en otro nos encontramos con la reivindicación del lenguaje del cuerpo, de su expresividad más metafórica y, por lo mismo, silogística. Así, mientras en el primero de ellos el foco es la boca, “[...] el hueco más amenazador del cuerpo femenino: puede eventualmente decir lo que no debe ser dicho, revelar el oscuro deseo, desencadenar las diferencias devastadoras que subvierten el cómodo esquema del discurso falogocéntrico, el muy paternalista” (38), en el segundo son las lágrimas, ese fluir corporal asociado a la condición femenina, y que la autora reivindica como necesario para develar la carne viva que anida detrás de las máscaras “[...] y dejar al descubierto nuestras llagas. La peor indecencia” (40).

Aceptando, con Julia Kristeva, que “(...) leche y lágrimas tienen algo en común: ser metáforas del no lenguaje, de una “semiótica” que la comunicación lingüística no oculta” (2004a: 221), podemos reinterpretar las palabras de la escritora desde otro lugar. Más cuando lo que ella está defendiendo es precisamente la necesaria apropiación de ese no lenguaje –corporal y metafórico– que descansa en el reverso del lenguaje al uso –falocéntrico y paternalista. Usando una metodología contaminante, podríamos decir, a la

luz de la cita de la teórica búlgara, que el lenguaje del cuerpo es, respecto al lenguaje común, su manifestación más excéntrica, puesto que, de un lado, se desidentifica de la naturaleza lingüística para construirse desde una lógica nueva, más contradictoria si se quiere, pero en cualquier caso múltiple y heterogénea. Contradictoria, porque puede ser que unas veces se decante por seguir la ideología dominante y otras, en cambio, negarla y hasta combatirla. Múltiple, porque rompe con los parámetros de lo unitario y estable. Y heterogénea, porque experimenta en su territorio la travesía de distintas prácticas y discursos que lo determinan y lo performan constantemente. Por otro lado también, el cuerpo excéntrico se desplaza de los centros de saber / poder que el mencionado lenguaje falocéntrico convoca: de sus prohibiciones, de sus etiquetas polarizantes, de sus acusaciones, etc.

Y si todo ello reviste el cuerpo y el acto de su liberación de indecencia, tal y como es denunciado por la argentina en “La sal”, es simplemente porque, a diferencia de todo lo que entra en el cuerpo y lo nutre, lo que sale de él –ya sea la voz, la mala palabra, ya sean las lágrimas– “marca la infinitud del cuerpo propio y provoca la abyección” (Kristeva, 2004b: 143). Lo que no debe entenderse como algo negativo, sino más bien como una oportunidad de hacer de la pérdida propia una (re)apropiación. Partiendo de la base de que la abyección es la escritura incomprensible del cuerpo (Asensi, 2008b), aquello que le abre las puertas a generar nuevas formas de resistencia a la ley, se comprende por qué, en ambos textos, Luisa Valenzuela insiste en la importancia simbólica de la boca y de las lágrimas: de la boca porque, siendo como es un territorio fronterizo entre el adentro y el afuera corporal, no puede garantizar la identidad de lo propio, pero sí negarse ante la invasión de lo ajeno. Por eso mismo es que proclamará: “Desatender las bocas lavadas, dejar que las bocas sangren hasta acceder a ese territorio donde todo puede y debe ser dicho” (39). Aunque ello suponga, lo estamos viendo, una desintegración absoluta del yo, su disolución lacrimonal. “La sal”, en este sentido, no hace más que añadir un colofón especular a dicha reivindicación y, por eso mismo, a mostrarnos una versión deformante de la misma, en la medida en que las lágrimas, que para Julia Kristeva carecen del valor de polución, se cargan de significaciones abyectas.

Al igual que la sangre que debe manar de las nuevas bocas femeninas, las lágrimas que deben disolver la sal con la que la mujer ha construido su máscara hierática y bella para el otro, y dejar al descubierto la llaga en carne viva, representan el peligro que procede del interior de la identidad, pues se transforman en aquello que “amenaza la relación entre los dos sexos en un conjunto social y, por interiorización, la identidad de cada sexo frente a la diferencia sexual” (Kristeva, 2004b: 96). Quizá pueda sorprender que Luisa Valenzuela comience “La sal” afirmando que el llanto es territorio prohibido para la mujer, sobre todo porque en el tradicional reparto de funciones genéricas a quien parece habersele negado es al hombre. Sin embargo, desde la perspectiva abyecta, podemos entender e incluso aceptar sus explicaciones, ya que las lágrimas son, como todo fluido que emerge del interior del cuerpo hacia fuera del mismo, una amenaza tanto para el yo como para el otro.

Para el yo, porque es a través de estos fluidos en desbandada que el sujeto se siente en falta de lo que le es “propio”, si bien es cierto que al precio de esta pérdida, recupera el cuerpo como “propio”. Ello explica por qué, en el texto que sigue a estos dos, y titulado

significativamente “La otra cara del falo”, Luisa Valenzuela recalca la importancia de sumergir el cuerpo en los pantanos siempre movedizos de lo abyecto como condición básica para acceder a la identidad “[...] por la puerta trasera” (50). Y para el otro, porque lo enfrenta a los peligros provenientes de un exterior desconocido, que no son más que los que se encuentran en el lugar más recóndito de su propia identidad.

Esto es lo que le sucede, por ejemplo, a la protagonista de “La palabra asesino”, penúltimo de los cuentos que conforman *Cambio de armas* (1982)⁸, y con el que quiero cerrar circularmente este trabajo. Siendo ella el eje alrededor del cual gira todo el relato, podemos encarar su análisis desde un punto de vista especular, en el sentido de que ella pone en evidencia la fuerte interacción de la alteridad con respecto a la individualidad. El texto comienza con un silogismo que no debería pasarnos desapercibido, puesto que construye un modelo de mundo claro y perfectamente definible: “Allí donde no caben las vacilaciones. // Cabe el deseo” (194), y es en relación al deseo más recóndito y desconocido de esta mujer que se articulará la historia de una doble ruptura, la real de un hombre marcado por un pasado de drogas, violencia y muerte, y una mujer a la búsqueda de su satisfacción personal; y la simbólica de un hombre que quiere deshacerse de un pasado doloroso buscando en su pareja la destrucción de lo que queda de él en sí mismo (202), y la de una mujer que llega a comprender “[...] que para saber hay que dejarse herir” (194), es decir, hay que dejarse penetrar y, si hace falta, desmembrar.

La percepción del peligro que la confesión de él le despierta la invita a abandonar cualquier barrera de seguridad previa y a aceptar, como parte fundante de su propio ser sujeto, la contradictoria atracción por el desorden de la vida, ese que posibilita la consumación del acto sexual y lo reviste de tintes eróticos. Si tenemos en cuenta que, tal y como Luisa Valenzuela explica en su libro de reflexiones, el erotismo es “ese magnífico gigantesco estanque de aguas nebulosas, de magmas y miasmas y vapores que nos dejan apenas percibir lo inconfesable, esa caldera de delicuescentes hervores a veces con aromas que emborrachan y atraen como si fueran los más deleitables perfumes” (69) podemos comprender por qué la protagonista de “La palabra asesino” no duda en cruzar la barrera que separa el sofá de las confidencias de la cama de las revelaciones. En el contacto directo con lo más abyecto e incomprensible del cuerpo de él –un cuerpo que, por lo que se nos ha dicho anteriormente, es oscuro, “[d]e oscuro pasado y piel oscura” (194), al tiempo que se manifiesta como un lujo natural (200)–, en la apertura y aceptación de su semen –aunque éste sea el de un asesino (200), o precisamente por eso–, ella descubre la omnipresencia del deseo, su conexión casi imperceptible con lo erótico y con lo que éste tiene de mortífero para el yo y para su cuerpo, este último incapaz de contener el estallido y la desgarradura:

Tirada sobre la cama queriendo retorcerse, sintiendo que algo en ella se arquea

⁸ Sigo aquí la edición de Valenzuela, 2008, y como en los casos anteriores, a fines de agilizar la lectura solo voy a citar los números de página correspondientes a cada cita.

hacia atrás como en las lejanas rabieta infantiles, algo en ella quiere ceder a la desesperación y también al abandono con los talones lo más cerca posible de la nuca. Puta, qué desgarramiento, quisiera gritar, qué desgarramiento necesario, qué euforia, reconoce en nuevos gritos sordos, mientras cara al techo, siente que estalla en mil pedazos (204).

Una vez más, la palabra no alcanza, por lo que el cuerpo ocupa todo el espacio y se hace lenguaje. Un lenguaje, eso sí, de gritos sordos, de ruptura y de desborde, como vimos que sucedía en el caso de los relatos de Ana María Shua. Lo interesante, en este texto, es que no es solo que no haya palabras para expresar el tránsito hacia la incommensurabilidad del deseo, pues ella misma se siente “[a]bandonada [...] hasta por su propio reino, el del lenguaje” (204), sino que el propio lenguaje del cuerpo se hace inexplicable e incomprensible. En pocas palabras: se vuelve abyecto, la enfrenta a ella a la falta fundante de su subjetividad –ese deseo que empieza a recuperar con cierto dolor y angustia– y, al mismo tiempo, le permite recuperar(se) su cuerpo como propio.

De ahí el final:

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 (204).

La materialización del grito y de una palabra que se imprime sobre la hoja en blanco como la huella más que evidente de un quiebre posibilitan el parto de una voz que a raíz de esto se revela como mito de origen, punto vector que la une como individuo a sus comienzos, al tiempo que le permite rearmarse como sujeto mujer y como un cuerpo con memoria e historia propios.

Bibliografía citada

- Adorno, Theodor (1962). “La crítica de la cultura y de la sociedad” *Prismas. La crítica de la cultura y de la sociedad*. Barcelona: Ariel.
- Agamben, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Althusser, Louis (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Asensi, Manuel. “Unsex me here: Tristana y la pasión”. *Scriptura* 19/20 (2008a): 111-139.
- Asensi, Manuel (2008b). “El poder del cuerpo o el sabotaje de lo construido”. *Encarna(c)iones. Teoría(s) de los cuerpos* (Meri Torras y Noemí Acedo, edas.) Barcelona: UOC: 15-30.
- Asensi, Manuel (2011). *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos.
- Asensi, Manuel. “Los modelos de mundo de Gus Van Sant: *Elephant*”. *Archivos de la filmoteca* 72 (2013): LIX-LXXIV.
- Asensi, Manuel. “El teatro de marionetas en Bajtún: la crítica como sabotaje ante la polifonía”. *Revista Signa* 23 (2014): 279-296.
- Cortázar, Julio [1952] “**El sentimiento de lo fantástico**”.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2004). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2005). *El Anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, Gilles y Parnet, Claire (2002). *Diálogos*. Madrid: Nacional.
- Derrida, Jacques (2000). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- Di Gerónimo, María. “Los “Ejemplares raros” de *Botánica del caos* de Ana María Shua”. *Revista de Literaturas Modernas* 39-40 (2009-2010): 167-180.
- Foucault, Michel (2006). “¿Qué es la crítica? (Crítica y Aufklärung)” *Sobre la ilustración*. Madrid: Tecnos.
- Hall, Stuart (2003). “Introducción: ¿Quién necesita «identidad»?” *Cuestiones de identidad cultural* (Hall, Stuart y Du Gay, Paul, comps.). Buenos Aires- Madrid: Amorrortu: 13-39.
- Horkheimer, Max (2000). *Teoría tradicional y teoría crítica*. Barcelona: Paidós, ICE/UAB.
- Kristeva, Julia (1999). *El porvenir de la revuelta*. Buenos Aires: FCE.
- Kristeva, Julia (2004a). *Historias de amor*. México: Siglo XXI.
- Kristeva, Julia (2004b). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- Mattalía, Sonia (2003). *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

Nuria Calafell Sala

- Ocampo, Silvina, Pizarnik, Alejandra, Shua, Ana María y otras (1998). *Damas de letras (cuentos de escritoras argentinas del siglo XX)*. Buenos Aires: Perfil Libros.
- Rodríguez, Sturnino. “Criaturas pequeñas y feroces, como las pirañas: conversación con Ana María Shua”. *El Cuento en Red revista electrónica de teoría de la ficción breve* 18 (2008): 25-31.
- Said, Edward (2002). *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Shua, Ana María (2009). *Cazadores de letras. Minificción reunida*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Tomassini, Graciela. “De las constelaciones y el Caos: Serialidad y dispersión en la obra minificcional de Ana María Shua”. *El Cuento en Red revista electrónica de teoría de la ficción breve* 13 (2006): 14-38.
- Valenzuela, Luisa (2001). *Peligrosas palabras –reflexiones de una escritora-*. Buenos Aires: Temas.
- Valenzuela, Luisa (2008). *Cuentos completos y uno más*. México: Alfaguara.
- Zohar, Itamar Even (2007-2011). *Polisistemas de cultura (un libro electrónico provisorio)*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv / Laboratorio de investigación de la cultura.