

Historia de una relación abyecta en “Cambio de armas” de Luisa Valenzuela¹

Sandra Jara

incipit

Los estudios literarios contemporáneos de origen feminista, durante las últimas décadas del siglo xx se han preocupado por fundamentar epistemológicamente la diferencia que podría existir entre la literatura escrita por hombres y mujeres. En tal sentido, se ha pretendido establecer la singularidad de la literatura escrita por estas últimas, y han observado ciertos rasgos que parecen distinguirla. Uno de estos rasgos ha consistido en determinar la tendencia a un tipo de literatura que se puede calificar de *narcisista* en tanto parece ser constante, en la literatura de autoras mujeres, el privilegio de la primera persona y de un tono casi confesional caracterizado por una insistente autorreflexión sobre la propia subjetividad².

Particularmente, opino que este rasgo es una generalización que, por un lado, se sustenta más en una perspectiva cuantitativa que cualitativa y, por otro, no toma en cuenta la singularidad de textos escritos por mujeres que se pueden leer más allá del narcisismo. Es decir, entiendo que el narcisismo, la idealización o la articulación de una ideología de la escritura como espejo, en principio, no es privativa de las mujeres. Pero también cabe preguntarse ¿qué sucede cuando una mujer no escribe regida por el principio de placer? ¿en qué medida, cuando Eros cede su paso a Thánatos, desaparece la posibilidad de hablar de una escritura de mujer? Algunos textos de la literatura argentina nos enfrentan a estos interrogantes. “Cambio de armas” de Luisa Valenzuela es uno de ellos.

Ahora bien, en el marco de la producción literaria argentina de las últimas décadas, han aparecido textos narrativos que tomaron como referente histórico a los acontecimientos sucedidos en la época del Proceso Militar que había comenzado en el año 1976. Textos que, de un modo u otro, presentaron el panorama político argentino de aquel tiempo; panorama marcado por la violencia de las luchas ideológicas y la barbarie de la dictadura militar que dio lugar al llamado Terrorismo de Estado. Entre estos textos, “Cambio de armas”, relato publicado en un libro que lleva el mismo título, merece una especial atención.

Lejos de cumplir con algunos tópicos de la literatura escrita por mujeres en lo concerniente a sus imágenes (la doméstica, la madre, la bruja, etc.), Valenzuela relata los acontecimientos sucedidos en el secuestro de una mujer, presentada textualmente como una guerrillera que perdió la memoria y no sabe que el que aparece como su marido es, en realidad, su secuestrador. Como advierte Kristeva, todo crimen es abyecto; pero todo crimen premeditado, como lo puede ser un secuestro, lo es aún más. Sin embargo, el texto de Valenzuela va más allá de la monstruosidad de este crimen. Es decir, desde el simulacro de este matrimonio la autora aborda el tema de la atroz relación entre víctima y victimario; y es alrededor de esta temática donde surge, también, la dimensión de lo abyecto³ —experiencia heterogénea, verbal y corporal— que va a inscribirse, por un lado, en la construcción de una identidad imposible, en la representación de la degradación humana, en la violencia psíquica y sexual transgrediendo todo

límite moral y, por otro, en la escena escritural que despliega la autora.

Escribir lo imposible

¿Cómo hablar de lo indecible, de lo insignificable, de lo imposible? ¿Con qué palabras se expresa la experiencia del horror? Experiencia extraña donde la sensación de la presencia de un peligro se cruza con la incertidumbre de no saber. Experiencia de *algo* ajeno, distante, impropio que, sin embargo, inquieta por cercano, por íntimo, que acecha, insiste, penetra y, de un modo incierto, se revela como *propio*: la abyección.

Si bien es cierto que es a partir del *tema-grito* del dolor y del horror⁴ que surge en la relación entre víctima y victimario, desde el cual ingresamos en la zona de lo abyecto, también podemos observar que la escritura de Valenzuela, de modo paralelo, asume esta zona desde diferentes niveles textuales que no obedecen estrictamente a las normas o las convenciones de la representación. En principio, se podría decir que la ambigüedad⁵ que distingue a la abyección se manifiesta en el registro de la enunciación textual. La tercera persona que domina este registro parece no alcanzar el estatuto de la omnisciencia que, convencionalmente, remite a sucesos pasados. En rigor, parece ser una *voz neutra* que habla en un tiempo presente para relatar acontecimientos que suceden, también, en un tiempo presente. Voz que articula un lenguaje seco, áspero, que es interrumpida por diálogos que ponen en escena un discurso obsceno y, también, fragmentada por la voz de Laura que en algunos momentos textuales aparece inesperadamente. La particularidad de esta voz es que ella —como la voz de la víctima—, al mismo tiempo, *sabe e ignora*. Desde esta perspectiva, el tiempo *presente* que se observa tanto en la enunciación cuanto en la historia, lejos de ser un tiempo único se convierte en un tiempo doble pues, como veremos, en él se concentra el tiempo del olvido y de la revelación del pasado.

Ahora bien, desde el punto de vista de una economía estructural, el relato presenta una fragmentariedad dada por una sucesión de títulos marcando la división del texto en partes. Como efecto de lectura, estos títulos parecen cumplir la función paradójica, extraña (abyecta) de marcar un principio y un fin, un límite que, como tal, pierde su sentido pues es, al mismo tiempo, comienzo y culminación, ruptura y continuidad. En tal sentido, indican momentos de

suspense generando un ritmo repetitivamente cortado, una especie de ritmo pulsional que se juega *entre* la vida y la muerte.

Los títulos a los que me refiero son los siguientes: *Las palabras*, *El concepto*, *La fotografía*, *Los nombres*, *La planta*, *Los espejos*, *La ventana*, *Los colegas*, *El pozo*, *El rebenque*, *La mirilla*, *Las llaves*, *Las voces*, *El secreto (los secretos)*, *La revelación* y *El desenlace*. Como puede observarse, emergen marcados por la economía del distanciamiento que implica la impersonalidad y la abstracción. No obstante, como veremos, algunos de estos títulos van adquiriendo en el nivel del sentido la categoría de *significantes ambiguos* que se convocan unos a otros, girando en torno a la construcción de una identidad imposible que atraviesa la incertidumbre de las zonas del lenguaje, la memoria, el espacio, y el cuerpo ⁶.

En las fronteras de la memoria

Como señalé al comienzo de este trabajo, en “Cambio de armas” Valenzuela evoca acontecimientos que tuvieron lugar durante la última dictadura militar en Argentina. En rigor, aunque el texto no presenta referencias espaciales ni temporales, evidentemente, la autora ficcionaliza la historia de un secuestro político y del poder represivo fuera de toda racionalidad, construyendo la figura del *desaparecido* en la Argentina del Proceso Militar. Esta construcción es la de un sujeto-límite: sujeto imposible de definir, incierto; sujeto del dolor y el horror inconmensurables; sujeto que oscila entre el ser y el no-ser, entre la locura y la razón, entre el hablar y el callar, entre el amor y el odio quebrantando, así, todas las dicotomías que aseguran la estabilidad de un lugar, de un posicionamiento. En suma, la escritura de Valenzuela va dibujando un sujeto que, textualmente, recoge las marcas del extrañamiento: “Extraña es como se siente. Extranjera, distinta. ¿Distinta de quiénes, de las demás mujeres, de sí misma?” Tan extraña como esa casa que no reconoce como propia:

[...] esa casa pequeña y cálida y ajena. Completamente *ajena* con sus tonalidades pastel que no pueden haber sido elegidas por ella aunque ¿qué hubiera elegido ella? Tonos más indefinidos, seguramente, colores solapados como el color del sexo de él, casi marrón de tan oscuro (119; el subrayado es mío).

Ahora bien, el dispositivo desde el que se opera el proceso de extrañamiento es *la memoria* o, más precisamente, *la ausencia de memoria* inducida por las drogas. Sabemos que esta facultad presenta como condición de su posibilidad a un *yo* que se haga cargo de ella. En “Cambio de armas” Valenzuela construye un *yo* condenado a la desaparición, a estallar en la figura de un otro indefinible, ajeno y siempre presente⁷. Entonces, desaparecido el *yo*, queda abolida la memoria, borrándose, de este modo, todo vestigio de una historia individual o colectiva. La víctima del secuestro, *la desaparecida*, se dibuja “desnuda de recuerdos”, viviendo en “un cero absoluto”. Lejos de convocar a un *sin tiempo*, la ausencia de la memoria remite a un *presente* que, sin embargo, rompe el mandato de Cronos al no poder consignar los rastros de un pasado: “Eso de estar así, en el presente absoluto, en un mundo que nace a cada instante o a lo sumo que nació pocos días atrás (¿cuántos?) es como vivir entre algodones: algo mullido y cálido pero sin gusto. También sin asperezas” (116).

El estado de amnesia que supone un *no saber*, no obstante, aparece imbricado en el *deseo de saber* que insiste en el plano de lo no-dicho, de lo callado, de lo oculto a través del todo el relato. Articulados en lo que podríamos denominar una estructura quiasmática, el *no saber* y el *deseo de saber* van desplazándose en una serie de singularidades. Entre ellas, vemos *interrogantes implícitos* emergiendo en varios momentos textuales, en los que se advierte la preocupación de la protagonista por el lenguaje, por su capacidad de *nombrar* las cosas de la realidad que la falta de memoria parece no haber anulado. Capacidad que, en suma, se convierte en un indicio revelador de la posibilidad de una existencia previa.

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 (y ese quiero también la desconcierta, ese acto de voluntad), cuando dice quiero una taza de té (113).

Entre el *saber* y el *no saber* surge también otro interrogante; esta vez planteado desde la cuestión del *nombre propio*: “En cuanto a ella, le han dicho que se llama Laura pero eso también forma parte de la nebulosa en la que transcurre su vida” (113). Evidentemente, el nombre propio deja de ser un referente que garantice una identidad. Del mismo modo, tampoco los nombres de los otros personajes

ofrecen garantías. Ni el de “Martina”, la criada-carcelera que acompaña a Laura, ni el de Roque, el supuesto “nombre verdadero” del marido-torturador; más precisamente, el “sin nombre” que es susceptible de ser llamado por Laura con una multiplicidad de nombres. Perdido el poder de esencializar de los nombres propios, el entorno de Laura parece tejerse con los hilos que bordean la trama de una ficción⁸ en la que puede reconocer que hay *algo* detrás de las palabras, detrás de esos nombres.

Otra de las singularidades que se entretienen en el estado de extrañamiento —y que, como los interrogantes implícitos, recogen la estructura quiasmática mencionada con anterioridad— se recorta a partir de objetos que representan imágenes de espacios intersticiales: la “puerta” y “la ventana”; tales son los límites que cumplirían una doble función: si por un lado marcan, desde un aspecto lógico espacial, la dicotomía adentro/afuera de la casa en la que Laura está secuestrada, por otro, representan una cadena de *significantes ambiguos* pues, en rigor, no solamente transgreden dicha dicotomía sino que, en el nivel del sentido, parecen decir más de lo que dicen.

Es decir, estos significantes establecen dos secuencias que fundan desplazamientos semánticos formalizados, en principio, de la siguiente manera: el *adentro*, imbricado en la dimensión del saber, se conjuga con lo visible y lo enunciable y remite a ese presente absoluto en el que Laura está casada con un coronel del ejército; mientras que el *afuera* se despliega en el espacio de lo invisible y lo indecible, lo que Laura no sabe pero que el lector va reconstruyendo, entre otras cosas, a partir de las figuras de los vigilantes: “Uno y Dos” expresan ese pasado en el que Laura era una “guerrillera”. Ahora bien, el borramiento de esta dicotomía se produce textualmente cuando *algo* del afuera se sabe. *Algo* de “otro lado”, que no se conoce pero que, de algún modo, *se sabe* y, no obstante, se escapa a la conciencia de la realidad sensible y al discurso⁹. Por ello, al mismo tiempo, es objeto de atracción y de rechazo; fascina y espanta.

Resulta desesperante, por ejemplo enfrentarse con la llamada puerta y preguntarse qué hacer. Una puerta cerrada con llave, sí pero las llaves ahí nomás sobre la repisa al alcance de la mano, y los cerrojos fácilmente descorribles, y *la fascinación de otro lado que ella no se decide a enfrentar* (114; el subrayado es mío).

En definitiva, ese *algo* es lo que vuelve, insiste en la llamada Laura sin identidad, una mujer abandonada del sentido cierto de un lenguaje que pueda percibir como *propio*, atrapada en el umbral del adentro y el afuera que, metafóricamente, interiorizan tanto el presente de una casa y un matrimonio extraños cuanto la sensación de la existencia de un pasado que alguna vez fue presente.

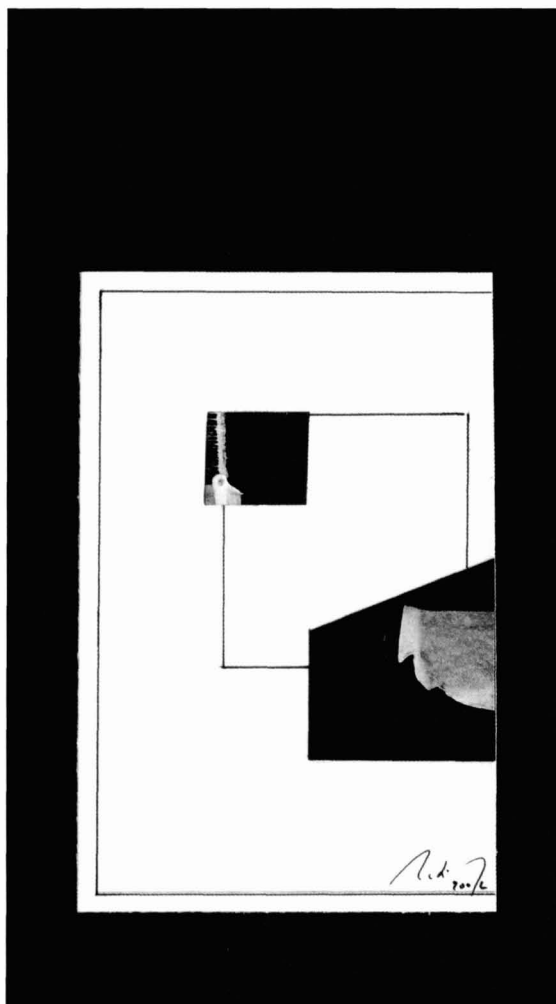
Dice —o piensa— gimiendo, y es como si viera la imagen de la palabra, la imagen de la palabra, una imagen nítida a pesar de lo poco nítida que puede ser una simple palabra. Una imagen que sin duda está cargada de recuerdos (¿y dónde se habrán metido los recuerdos? ¿Por qué sitio andarán sabiendo mucho más de ella que ella misma?). *Algo* se le esconde, y a veces ella trata de estirar una mano mental para atrapar un recuerdo

al vuelo, cosa imposible: imposible tener acceso a ese rincón de su cerebro donde se agazapa la memoria. Por eso nada encuentra: bloqueada la memoria, enquistada en sí misma como en una defensa" (115-116; el subrayado es mío).

La memoria es, entonces, una "zona oscura", un "pozo negro", un signo de silencio que calla, que no puede reconstruir un pasado "no precisamente por propia voluntad" pero que, al mismo tiempo, como una *memoria involuntaria*¹⁰, posibilita que *algo* llegue, retorne. Contenido en algunas imágenes de objetos ese *algo*, paradójicamente, escapa, *falta* en la dimensión de la realidad sensible y, simultáneamente, insiste en los márgenes de la representación¹¹. Un juego de asociaciones metafóricas va dando lugar a la emergencia de ese *algo* que falta, trayendo consigo una carga inconmensurable de agresividad y de violencia. Desde esta perspectiva se puede observar que el *picaporte*, signo intersticial que podía interpretarse como el punto-límite a atravesar instaurando el *deseo* de libertad, de vida, no obstante se convierte en el significante del *deseo de muerte* al dibujarse como el "arma" que permitiría matar al otro. También el *rebenque* es otro objeto significativo que trae, de *otro lado*, el estallido del dolor, la imagen de esa "cicatriz" en la espalda de Laura proyectando el abominante dolor de la tortura. Pero es en el *cuerpo de mujer* el lugar privilegiado donde ese *algo* ajeno, extraño y, sin embargo, propio, vuelve trazando los vestigios de la abyección.

Cuerpo y relación sexual

El *cuerpo*, históricamente, ha sido objeto de estudio de diferentes disciplinas y, en las últimas décadas del siglo veinte, uno de los puntos centrales sobre los que se ha ocupado la teoría feminista. Es interesante recordar que el pensamiento ideológico patriarcal ha estudiado a los cuerpos de hombres y mujeres no solamente como soportes de la diferencia sexual, sino también como fundamento de imaginarios sociales que han establecido un ordenamiento jerárquico socio-político de los géneros, en el que la mujer y lo femenino han ocupado un lugar de inferioridad respecto del hombre y lo masculino. No es éste el lugar para ahondar en cada una de las premisas que han sostenido esta posición. Sí me parece importante mencionar, brevemente, que, en el marco de la teoría feminista, Luce Irigaray se ha preocupado particularmente en el estudio del *cuerpo de mujer* (y su sexualidad). Al respecto, esta autora entiende que



la sexualidad está generada por el cuerpo; es decir, que la constitución del sujeto deseante depende de la estructura anatómica de los genitales. Por lo tanto, en la lógica de Irigaray, la feminidad auténtica se situaría en el terreno del *autoerotismo* consecutivo al narcisismo: el placer se obtendría del propio cuerpo, es decir, no estaría subordinado a la presencia de un objeto externo¹². Hablar de *autoerotismo* implica, inevitablemente, reconocer una relación *narcisista* en la que, según Freud, el objeto erótico, de placer, de amor, es encontrado en la imagen de la propia persona (identificación narcisista).

Ahora bien, en “Cambio de armas” Valenzuela parece deconstruir esta concepción del *autoerotismo* configurada en la dimensión del placer que definiría, según Irigaray, la sexualidad femenina. Aquí, el dolor y el horror expresan un goce imposible en el cuerpo de la protagonista y se van a constituir en los signos de una sexualidad abyecta sobre la cual se proyecta la crisis de la identidad.

El estado de extrañamiento de Laura, que hemos visto operando en torno a la ausencia de una memoria fisurando la seguridad de una identidad otorgada por el nombre propio y por una posición certera que delimite un estar-en-el-mundo, actúa, también, sobre el terreno de la *identidad corporal*. Identidad envuelta en el misterio de una existencia que no parece reconocerse en la delimitación que separa las condiciones de la vida de las de la muerte; identidad que parece socavar los trazos que definen la distancia entre el ser y el parecer.

Uno de los significantes que abren paso a la posibilidad de pensar en el cuerpo es *la planta* que Laura quiso tener. Metafóricamente, la visión de la planta, un ser vivo, le va a revelar el transcurso del tiempo, la presencia de la muerte en la vida, la “artificialidad” de la apariencia que la induce a pensar que, como esa planta “que parece de plástico”, también su cara encremada “parece de plástico”. Correlativamente, esta revelación, que en el nivel del sentido podría introducir una instancia de identificación con su propia existencia, en definitiva desencadena el conflicto de la identidad corporal en el marco de una dinámica de autodesconocimiento y búsqueda de sí misma. La visión que le ofrece el “espejo” marca el pasaje al conflicto de la identidad corporal y, por consiguiente, a una nueva representación del extrañamiento:

El hecho es que cuando por fin llegó, la planta parecía artificial pero estaba viva y crecía y la flor iba muriéndose y eso también era la vida, sobre

todo eso, la vida: una agonía desde el principio con algo de esplendor y bastante tristeza.

¿Cuándo habrá brillado el esplendor de ella?
¿Habrá pasado ya el momento o estará por llegar?
Preguntas que suele formularse en un descuido para desecharlas de inmediato porque allí no radica el problema, 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*” (121-122; el subrayado es mío).

Sobre la base del estado de extrañeza que se articula a partir de la mirada, pues los espejos no alcanzan para satisfacer una instancia de reconocimiento que devuelva la imagen de una unidad corporal, Laura se observa a sí misma en la dimensión de “una multiplicación inexplicable, multiplicación de ella misma en los espejos —la más desconcertante—” (122); más aún, se observa como *otra*, “volcada sobre la cama, invertida y lejana” (122). La *multiplicación* y la *otredad*, así como también la *fragmentariedad* con la que se describe el cuerpo de Laura en el momento de la relación sexual, marcan la falla en el proceso identificador: fracasa la unidad, la completud, la plenitud, en suma, el espejo parece dibujar la muerte de Narciso.

Pero es en la fragmentariedad que devuelve el espejo, en esa desgarradura que rechaza la integridad de lo propio, en esa grieta del cuerpo en la que se abisma la identidad, donde Valenzuela va a articular la *puesta en abismo* de la repugnante atracción entre la víctima y el victimario; es decir, entre Laura y Roque, ambos descendiendo en la misma abyección del deseo perverso.

[...] y resulta doloroso el seguir mirando, y la lengua sube y él la va cubriendo, tratando eso sí de no cubrirla demasiado, dejándola verse en el espejo del techo, y ella va descubriendo el despertar de sus propios pezones, ve su boca que se abre como si no le perteneciera pero sí, le pertenece, siente esa boca, y por el cuello la lengua que la va dibujando le llega hasta la misma boca pero sólo un instante, sin gula, sólo el tiempo de reconocerla y después la lengua vuelve a bajar y un pezón vibra y es de ella, de ella, y más abajo también los nervios se estremecen y la lengua está por llegar y ella abre las piernas, del todo separadas y son de ella las piernas aunque respondan a *un impulso que ella no ordenó pero que partió de ella, todo un estremecimiento deleitoso, tan al borde del dolor justo cuando la lengua de él alcanza el centro*

del placer, un estremecimiento que ella quisiera hacer durar apretando bien los párpados” (123; el subrayado es mío).

Si bien la cita es extensa, es, quizás, una de las más ejemplificadoras en lo que respecta a la abyección. En tal sentido vemos, en primer lugar, que la lengua del torturador-victimario ejerce el poder de reconstruir y modelar el cuerpo de su víctima; Roque, el “sinnombre”, se deleita en el placer de dibujar/ dominar el cuerpo de la víctima que, en otro tiempo, fue objeto de una agresión asesina, objeto de tortura. Creación y destrucción se van a condensar también en el abrazo sin opresión, en las caricias de amor que, por momentos, estallan bajo el poder opresivo de “un estrujón de odio”. Creación y destrucción serían, entonces, las claves sobre las cuales se fundaría el papel abyecto de la figura de Roque.

En Laura, esta abyección va a recorrer un trazado diferente. En cierto modo, como con Roque, también es la pérdida de los límites la que la transforma en una figura abyecta. El cuerpo de la víctima se convierte en la superficie que anula la dicotomía adentro/afuera. Como en la trayectoria que se puede seguir en una *cinta de Moebius*, el deseo sexual de Laura emerge bajo la forma de “un impulso” indefinido, impersonal, materializado, en primer lugar, en la excitación, en el placer que le provoca el otro, Roque. Pero, al mismo tiempo, ese impulso no es dominado por su cuerpo; parece llegar desde un afuera, desde *otro lado del cuerpo* que lo reviste con las marcas de lo ajeno y que, no obstante, se efectúa en la carne como propio. Ese “algo” que llega de *otro lado* del cuerpo, irreducible al yo, insiste y acecha en los momentos de hacer el amor con Roque, “los únicos que en realidad le pertenecen”; no obstante, aparece envuelto —como habíamos visto cuando tratamos la cuestión de la memoria— en la metáfora de lo desconocido, del *no saber* que, en cierto modo, *se sabe*, pues es mostrado en imágenes que contienen los signos de la oscuridad y la animalidad:

[...] este cuerpo que está acá —que toca— y que la configura a ella, toda ella. ¿Toda? ¿No habrá algo más, algo como estar en un pozo oscuro y sin saber de qué se trata, algo dentro de ella, negro y profundo, ajeno a sus cavidades naturales a las que él tiene fácil acceso? Un oscuro, inalcanzable fondo de ella, el aquí-lugar, el sitio de una interioridad donde está encerrado todo lo que ella sabe sin querer saberlo, sin en verdad saberlo y ella se acuna, se mece sobre la silla, y el que se va

durmiendo es su pozo negro, animal aquietado. Pero el animal existe, está adentro del pozo y es a la vez el pozo, y ella no quiere azuzarlo por temor al zarpazo (129-130).

Paradoja y ambigüedad de la abyección que marca el exceso y la falta de “algo” que permanece dentro y fuera de las palabras, del orden simbólico, alcanzado el estatuto de lo inenarrable. Es lo que bordea los límites de la piel, llegando como una pulsión de muerte desde la interioridad del cuerpo de mujer al que sitúa en el desgarramiento de la extranjería, pero también en lo cercano, haciéndolo ceder, al mismo tiempo, en un espacio extraño, constituido en el umbral de la atracción y el rechazo: Laura, la víctima, y Roque, el victimario, envueltos, poseídos, identificados en una relación sexual abyecta. El horror del ser.

En síntesis, es en el registro del sexo donde en “Cambio de armas” se codifica la abyección expresada en esa relación perversa, asentada en un borde configurado por un deseo perverso, en el goce, entre el placer y el dolor, entre la vida y la muerte. El fin del relato ofrece la posibilidad de recuperar la memoria y, en consecuencia, la identidad. La muerte de Roque, en manos de Laura, paradójicamente, restaura el cumplimiento de la Ley transgredida.

Anotaciones inconclusas

Sin duda, estamos lejos del autoerotismo que plantea Irigaray. El *autós* y el *Eros* no parecen tener lugar en “Cambio de armas”, pues este texto no solamente nos ubica en el contexto abominable de la Guerra Sucia en Argentina, sino también en la crisis de la identidad de una mujer, puesta en escena a partir de dicho contexto. Crisis determinada por la falta de memoria, por la pérdida del lenguaje y, dentro de este marco, por una relación entre víctima y victimario inscripta en las fronteras de la abyección.

En tal sentido, la escritura de Valenzuela va abriendo el horizonte de una línea de tensiones que configuran un mapa de lo *imposible* de decir, del goce, del sufrimiento extremo, del dolor y el horror. Sin las huellas del erotismo que se vincula con el principio del placer que, de acuerdo con Freud, remite a los aspectos vitales del ser humano y a las relaciones de amor/fusión que se establece con el otro, la escritura de Valenzuela va socavando las bases representativas de esta relación. Es decir, va

más allá de ese principio, haciendo explotar en la escritura el verdadero *goce* del silencio que atraviesa las palabras y la sexualidad, impregnándolas, en

este caso, de lo oculto, del horror, del crimen: sexo y muerte van dando cuerpo en las palabras a la intolerable dimensión de lo abyecto.

notas

¹ Cf. Luisa Valenzuela, *Cambio de armas*, Hanover, NH, Ediciones del Norte, 1982. Todas las citas textuales pertenecen a esta edición.

² Para una mayor profundización sobre algunas características que distinguen la escritura de mujeres, ver el interesante estudio de Márgara Russotto, *Tópicos de retórica femenina*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1990.

³ Este trabajo toma como referente teórico principal a la teorización sobre la *abyección* de Julia Kristeva. Aunque es sabido que este término proviene de estudios antropológicos, creo, no obstante, que Kristeva permite un acercamiento a esta cuestión introduciendo una perspectiva psicoanalítica que resulta muy productiva para la lectura que realizaré del texto de Valenzuela. En rigor, esta teórica propone una noción de la abyección entendida como una “crisis narcisista”; según ella, es la abyección la que va a conferir al narcisismo su estatuto de “semblante” (véase *Poderes de la perversión*, Catálogos Editora, Buenos Aires, 1988, pág. 24). Cabe agregar que, si bien Kristeva no aclara en este texto la noción de “semblante”, es de suponer que se remite a este concepto tomando como referencia al pensamiento de Lacan. Desde esta perspectiva podemos inferir que su noción de abyección, en realidad, se ubica dentro del registro de lo imaginario que, en la formalización teórica de este autor sobre la estructuración de la subjetividad, precede al orden simbólico en el que se inscribe el semblante.

⁴ Cf. Julia Kristeva, ob. cit., pág. 186.

⁵ Cf. Julia Kristeva, ob. cit., pág. 18.

⁶ Aunque se podrían analizar separadamente cada uno de los títulos mencionados, considero que es más productivo realizar una lectura que los vaya entrelazando, pues las problemáticas a las que podemos acceder resuenan en todos ellos.

⁷ En este punto es importante marcar que, en la abyección, la dialéctica yo/otro alcanza características peculiares. Kristeva dice: “Sólo experimento abyección cuando otro se instaló en el lugar de lo que será “yo” (moi). No otro con el que me identifiqué y al que incorporo, sino otro que precede y me posee, y que me hace ser en virtud de dicha posesión. Posesión anterior a mi advenimiento: estar allí de lo simbólico que un padre podrá o no encarar. Inherencia de la significancia al cuerpo humano” (cf. Julia Kristeva, ob. cit., pág. 19).

⁸ Respecto de la cuestión del *nombre propio* en cuanto a su poder de esencialización, ver Roland Barthes, “Proust y los nombres”, en *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 1972.

⁹ En este punto es interesante recordar que, para Lacan, la existencia de la mujer como “no-toda” se fundamenta en la observación de que hay *algo* en ella que siempre se escapa al discurso (cf. Jacques Lacan, *El seminario. Libro XX. Aun*, Buenos Aires, Paidós, 1998, pág. 44).

¹⁰ Me refiero al concepto de *memoria involuntaria* tal como es tratado por Gilles Deleuze a propósito de la lectura que realiza de Proust. Al respecto, este autor advierte que la memoria involuntaria no remite estrictamente a la identidad de

sensaciones, una de ellas de un tiempo pasado y la otra referida a un tiempo presente. En realidad, aunque la identidad o la semejanza operan como su condición, para Deleuze en la memoria involuntaria “lo esencial es la diferencia interiorizada, hecha inmanente” (cf. Gilles Deleuze, *Proust y los signos*, Anagrama, Barcelona, 1995, págs. 72-73). En el caso del texto de Valenzuela, la diferencia interiorizada parece anunciarse en ese “algo” que retorna y que no se reconoce como cosa, como objeto, que se muestra también como ajeno y, sin embargo, interiorizado en el personaje de Laura, alcanza el estatuto de *lo abyecto* (cf. Julia Kristeva, ob. cit., pág. 11).

¹¹ Ese *algo* es lo que *falta* a la representación, lo que emerge del inconsciente pero que solo puede decirse “a medias”, elípticamente, que está presente en su ausencia y que Lacan denomina “lo real”.

¹² Para un acercamiento más completo a la teorización del *autoerotismo* en la mujer, ver Luce Irigaray, *Ese sexo que no es uno*, Madrid, Saltés, 1982.