

esa mancha provocadora en las crónicas de la conquista, es tomado como un punto de vista y aparece como el síntoma y la alegoría del racionalismo moderno. En esta narrativa retrospectiva el conquistador que abandonó España para consumir la riqueza material del Nuevo Mundo es reemplazado por el antropólogo que consume culturas enteras con su empirismo ocularcéntrico. De hecho, el mismo racionalismo se caracteriza por su modo de consumir al otro, convirtiéndolo en objeto, “canibalizándolo”.

En los cuentos “Hace quinientos años” de Daniel Moyano, “Walimai” de Isabel Allende y “Axolotl” y “La noche boca arriba” escritos por Julio Cortázar, la mirada implacable del otro amerindio (el caníbal) y la pérdida de la razón autoritaria que esta mirada introduce ponen al lector en una posición aún más oblicua con respecto a los “logros” y la necesidad ideológicamente construida del proyecto de la modernidad. En estos cuentos la relación entre el indígena y su medio ambiente es caracterizada por “la intimidad y cortesía mutuas” (34); es decir, una relación maternal señalada por la conexión íntima y la solidaridad en vez de un sistema fálico o simbólico de intercambios. No está claro en el ensayo si el amerindio y lo que representa son una realidad positiva perdida o el efecto alegorizado de una nostalgia por un hogar íntegro, construido retroactivamente por estos autores. En otras palabras, el nativo parece eludir la red analítica de Jara. Por un lado, al decir que “el otro es complementario del ‘yo’ [...] ese otro que no define”, la estructura inmanente del ensayo llevaría al lector a un cuestionamiento del retrato del indio dibujado por estos autores; no obstante, hay otras señales que indican que Jara está buscando una colocación de esta realidad ‘perdida’ en el mismo plano productivo junto con la ficción y la locura.

El último texto analizado nos lleva otra vez hacia los “pliegues del silencio” barrocos mediante una discusión de las obras de José Donoso, especialmente las que vacían el sentido de lo real maravilloso construido por el

proyecto narrativo del ‘Boom’ latinoamericano. Donoso, a diferencia de muchos de sus contemporáneos, entendía, según Jara, la inutilidad de la afirmación de unos orígenes reales de la identidad nacional. Y de estos pliegues del ‘imbunche’ vacío de Donoso surge una respuesta en contestación al *desengaño* forjado por el “voluntarismo monológico del cartesianismo”: el “antídoto de la astenia del ser” se encuentra en la libertad imaginativa de las ficciones heterogéneas (43).

Teniendo en cuenta esto, surge una pregunta cuando estas conclusiones se juxtaponen a la estructura del ensayo de Jara. ¿Cómo se puede resolver el conflicto entre una estructura narrativa que inmanentemente problematiza todo lo que se parezca a una valoración positivista de la nostalgia cultural o una estrategia discursiva y la colocación de la relación maternal que el amerindio mantiene con su medio ambiente, la creación de ficciones heterogéneas y el discurso de la locura en un plano valorizado por la libertad y la subversión? Uno o todos estos “Things in itself” se podrían actualizar con una variedad de objetivos, oscilando entre líneas subversivas de escape y territorializaciones opresivas. Esta contradicción aparente, sin embargo, no debe disminuir la contribución que el ensayo de Jara significa para los estudios culturales, históricos y, sobre todo, literarios latinoamericanos. Es verdad que para los tradicionalistas que prefieren mantener las disciplinas ‘objetivamente’ definidas y separadas, este trabajo representa una violación de su estética de orden; pero para el estudiante que sabe que la verdad del texto solamente llega a la luz mediante un diálogo continuo con su tiempo histórico, es sumamente recomendable.

Bradley J. Nelson
University of Minnesota

Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos (Eds.). *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*. San-

tiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1996.

A nivel internacional Luisa Valenzuela se ha destacado entre las figuras literarias latinoamericanas más prestigiosas. Sus seis novelas y seis colecciones de cuentos han sido, en su mayoría, traducidos a otros idiomas incluyendo el inglés y el francés. Los traslados y permanencias de la escritora argentina en París, Barcelona, Estados Unidos y México han dejado huellas en su obra y han servido para enriquecer su narrativa. A través de toda su obra, Luisa Valenzuela, al igual que Diamela Eltit, Rosario Ferré, Sylvia Molloy, Reina Roffé y Marta Traba, entre otras, problematiza las categorías genéricas, desafía estructuras sociales y culturales, además del lenguaje y el acto creativo de la escritura.

En *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela* Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos presentan una colección de ensayos que incluye estudios críticos en español sobre la narrativa de Valenzuela. Además de los nueve ensayos críticos *La palabra en vilo...* consta de una "Introducción" y una "Presentación" escritas por las editoras del volumen, dos escritos de Valenzuela (uno de carácter crítico y el otro de ficción inédito) y una entrevista a Luisa Valenzuela. La última parte del volumen incorpora unas reflexiones, escritas por Margo Glantz, sobre el último libro de cuentos de Valenzuela titulado *Simetrías* (1993) y una bibliografía de las obras, los estudios críticos y las entrevistas a la autora.

De los escritos que preceden a los artículos críticos, sin duda el que aporta un amplio marco referencial teórico y crítico sobre la obra de la escritora argentina es la entrevista a Luisa Valenzuela realizada por Gwendolyn Díaz en 1994 en la universidad de Emory, Atlanta. En ella, Valenzuela expresa su deseo de no encasillarse como escritora feminista; prefiere ubicarse en las contradicciones de ideologías universales y alejarse de los "ismos" que pueden volverse dogmáticos y cerrados.

Con elocuencia, Valenzuela explica conceptos que se repiten a lo largo de su narrativa. Por ejemplo, para ella "escribir con el cuerpo quiere decir no salir huyendo de aquellos impulsos que minan el raciocinio puro y lo tuercen y lo contaminan" (29). La relación del poder y la mujer para Valenzuela es diferente de la del poder y el hombre pues "la mujer no está detrás del poder por el poder en sí" (30) sino que lo usa como un medio para un fin específico, mientras que el hombre quiere el poder para usarlo desde el centro mismo del poder, imponiendo su propia verdad y su voluntad sobre el otro. Como escritora Valenzuela se siente responsable de recuperar la palabra del sujeto del deseo; ninguna palabra, según Valenzuela, carece de carga sexual o erótica, "el deseo está expresado cada vez que abris la boca para decir algo....no se puede separar el logos del cuerpo" (32).

Con respecto a la relación entre el conocimiento y el lenguaje Valenzuela observa que sus novelas son "búsquedas del conocimiento con el lenguaje y dentro del lenguaje" (46). Le interesa observar lo que hay dentro del lenguaje para establecer ciertos puntos de contacto entre lo que se dice y de qué manera se lo dice.

En la entrevista la escritora argentina explica que en 1978, en pleno proceso militar, prefirió irse de la Argentina para "preservar la memoria y no caer en esa especie de magma del no decir" (33). Valenzuela observa que los escritores que se fueron del país fueron criticados por algunos intelectuales argentinos. En su opinión las raíces no quedan en el país de origen, sino que uno se las lleva encima, son "raíces aéreas" que se transportan con el individuo. Entiende que aunque hubo gente que la criticó por haber salido del país ella permaneció en la Argentina en los peores años de la dictadura, desde el 76 al 78 escribiendo para la revista *Crisis* y colaborando con los perseguidos (35).

Valenzuela dice no sentirse influenciada por la crítica literaria. Apunta, sin embargo, que ha escrito desde el conocimiento de las teorías de

Lacan y el Budismo Tibetano. Al igual que Cortázar, Valenzuela se ha identificado con la "Patafísica", ciencia que da soluciones imaginarias e insiste en ver un mundo suplementario en donde no se cree en las reglas sino en las excepciones.

Los tres primeros artículos de *La palabra en vilo...* tienen como eje temático el cuerpo. En "Luisa Valenzuela: Cuerpos que escriben (metonímicamente hablando) y la metáfora peligrosa" Sharon Magnarelli se propone descubrir lo que significa escribir con el cuerpo. Para ello se ubica desde un espacio y tiempo semejante al de algunas narradoras de las obras de Valenzuela. Se detiene en textos como *Hay que sonreír* (1966), *Cola de lagartija* (1983), *Como en la guerra* (1977), *Cambio de armas* (1982) y *Novela negra con argentinos* (1990). Parte de la premisa de que, tal como lo asegura Judith Butler, el cuerpo siempre está mediatizado por discursos previos y narrativas patriarcales. Observa Magnarelli que Valenzuela distingue entre la mujer que "escribe con el cuerpo" y la que es escrita metafóricamente o sea agredida, marcada por la violencia.

Según Bruce Gartner en "Un regodeo en el asco: Cuerpos desplazados en *Cola de lagartija* de Valenzuela" la fragmentación del cuerpo cuestiona la estética literaria, por un lado y pone en evidencia la participación dictatorial y represiva en los cuerpos de la población. Gartner estudia cómo a través de la representación de los cuerpos violentados se logra dar testimonio de un régimen opresor y asesino.

Por otra parte, Marta Morello-Frosch en "Relecturas del cuerpo en *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela" examina rigurosamente los cinco cuentos de la colección *Cambio de armas* en los cuales, tal como apunta la autora, "el texto y el cuerpo se abren a lecturas múltiples y diversas y se feminizan los valores y estructuras sociales pre-fijadas por el patriarcado" (116). En el cuento "Cambio de armas" que da el título a la colección, Morello-Frosch observa cómo el cuerpo produce sabores que la conciencia ha bloquea-

do. Es a través de la "memoria corporal", es decir, del dolor físico que la protagonista del cuento podrá reconstruir su pasado y darle sentido.

Los tres artículos siguientes tienen en común el análisis de *Novela negra con argentinos*. En "Sujeto, realidad y literatura en *Cambio de armas* y *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela", María Inés Lagos se acerca al análisis de la subjetividad desde la perspectiva del feminismo contemporáneo y la filosofía posmoderna, los cuales plantean la transitoriedad y la fragilidad de la constitución de la subjetividad. Según Lagos, en *Novela negra* se ve cómo el traslado físico produce la desintegración de la identidad. En Nueva York, observa Lagos, es donde los protagonistas se dan cuenta que las señas de identidad son frágiles (147) y que la subjetividad no debe, entonces, concebirse de manera prescriptiva sino como *performance*.

Juana María Cordones-Cook, basándose en las perspectivas psicoanalíticas de Jacques Lacan, analiza las "estrategias de acceso al inconsciente" (165). En el artículo titulado "*Novela negra con argentinos*, imágenes de la Guerra Sucia" Cordones observa cómo Valenzuela, en su intento por entender al ciudadano argentino contemporáneo, repiensa la Guerra Sucia en la Argentina de los años '70 empleando un discurso plagado de digresiones, desplazamientos metonímicos y cuestionamientos.

En "Estructuras caóticas en *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela" Gwendolyn Díaz emplea la teoría del caos basada en "la irregularidad, en la excepción y ese factor que no se puede predecir" (177) para probar que el desorden no es totalmente caótico sino que duplica y multiplica ciertos aspectos de la estructura original. La novela, según Díaz, intenta ordenar un caos pero en el intento vuelve a crearlo (15). Díaz alude a la escritura como un acto de ordenamiento, por un lado, así también como a la visión lacaniana de que todo lenguaje no es exacto.

Dos artículos se ocupan de la crítica de la novela *Realidad nacional*

desde la cama, relato que se lleva a cabo en la Argentina posterior a la dictadura militar. En "El gran teatro del mundo (argentino): *Realidad nacional desde la cama* de Luisa Valenzuela" Kenija Bilbija estudia, aplicando las teorías de Bajtin, lo carnavalesco y lo teatral del relato, aludiendo a las tensiones y ambivalencias de la identidad humana y del signo lingüístico. Ricardo Gutierrez Mouat, por otro lado, examina el texto como alegoría nacional y compara el uso de la alegoría en otras literaturas latinoamericanas. Desafía la visión de Frederic Jameson sobre la alegoría nacional, aludiendo que textos como *Realidad nacional...* y *Maldito amor* de Rosario Ferré, entre otros, se basan en una construcción heterogénea de la nación y la identidad nacional, privilegiando discursos subversivos, no representados por el discurso hegemónico (210).

Willy O Muñoz y Margo Glantz analizan y reflexionan sobre el último libro de cuentos de Valenzuela, *Simetrías*. En "Luisa Valenzuela y la subversión normativa en los cuentos de hadas: 'Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja'", Muñoz plantea que Valenzuela subvierte los cuentos infantiles "multiplicando las voces narrativas, incluyendo juegos temporales y un tono irónico que transforma el texto en un metacomentario de los textos que parodia" (221). Muñoz hace hincapié en el uso de la ironía para lograr un efecto lúdico y en última instancia deconstruir los códigos discursivos falocéntricos que tradicionalmente han minado los cuentos de hadas.

Margo Glantz, en la última colaboración de *La palabra en vilo...* intenta entablar un diálogo con *Simetrías* y Valenzuela para reflexionar sobre el poder, la escritura, los mitos y las relaciones interpersonales (252). Estas reflexiones, como lo apunta Lagos en la sección introductoria fueron presentadas a causa de la publicación de *Simetrías* en la Ciudad de México el 29 de junio de 1994.

La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela constituye un aporte significativo para un acercamiento teórico y crítico a la obra de Luisa Valen-

zuela, especialmente porque reúne varias intervenciones que tratan sobre un mismo texto y se acercan a éste desde perspectivas y teorías diferentes. Esto posibilita la apertura del debate sobre la temática de las obras y la comparación de los distintos enfoques y lecturas de la compleja obra de Valenzuela. Por momentos, sin embargo, se echa de menos la incorporación de un estudio más abarcador de la temprana obra de Valenzuela, por ejemplo *Hay que sonreír*, *Los heréticos* o *El gato eficaz*, que si bien Magnarelli los analiza en su artículo, no llegan a desarrollarse tanto como *Novela negra*. El análisis de las primeras obras aportaría una visión más completa de la obra de Valenzuela en su totalidad.

No obstante esta observación, Díaz y Lagos incluyen, acertadamente, las voces de reconocidos críticos como también la propia voz de Valenzuela en escritos de carácter crítico-ficcional y en la valiosa entrevista realizada por Díaz. En esta última la escritora argentina muestra un gran dominio teórico y crítico, el cual enriquece la lectura de su propia literatura así también como de su poética que puede traducirse en el interés por la búsqueda del conocimiento y el lenguaje.

En Estados Unidos se han escrito una gran variedad de textos y artículos críticos sobre Valenzuela. Entre otros, pienso en "Reflections/Refractions: Reading Luisa Valenzuela" de Sharon Magnarelli, "Poética de la transgresión en la novelística de Luisa Valenzuela" de Juana Cordones-Crook, "El silencio que habla: Aproximación a la obra de Luisa Valenzuela" de Z. Nelly Martínez, el número de *World Literature Today* de otoño de 1995 dedicado exclusivamente a Luisa Valenzuela y su obra. Por otro lado, la obra de Díaz y Lagos es una colección crítica que incluye todas las intervenciones en español. Salvando algunos descuidos estilísticos en la traducción del primer artículo, las dos primeras intervenciones de la colección ya han sido traducidas del inglés al español. Este hecho es significativo ya que permite que el corpus crítico de una escritora conocida a nivel internacional se difunda y se

estudie en universidades y círculos literarios latinoamericanos y españoles.

La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela abre, entonces, un espacio enriquecedor para la discusión y la merecida difusión de la obra crítica y la ficción de una escritora que participa activamente en una innovadora búsqueda del conocimiento.

Laura R. Loustau

Universidad de California. Berkeley

Gabriela Mora. *El cuento modernista hispanoamericano*. Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma. Lima-Berkeley. Latinoamericana Editores, 1996.

Este nuevo libro de Gabriela Mora sobre el cuento —que ha salido después de las dos ediciones de su *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica* (1985 y 1993)— es un aporte significativo al estudio de este género, sobre todo porque trata el cuento modernista, materia poco trabajada por la crítica. De hecho, aparte de algunos ensayos y los prólogos a las varias antologías —de Hernández Miyares y Walter Rela, de Enrique Marini-Palmieri, de Miguel Oviedo y de Roberto Yahni, por ejemplo— “el cuento modernista ha sido [lo] menos favorecido por los investigadores” (pág. 11). La convicción de Mora de que el “cuento modernista es la semilla de la altura a que llegó el género en nuestros días” (33) y el valor intrínseco de los cuentos modernistas la han impulsado a la investigación de los mismos.

El tomo abre con una cuidadosa delimitación de lo que será considerado como cuento —práctica que sigue a lo largo de la obra, describiendo las características de la “crónica” (pág. 38, 65), la tradición y el cuadro costumbrista (pág. 39), el ensayo (pág. 65), la ciencia/ficción (pág. 111) y la literatura fantástica (pág. 112), entre otros subgéneros o géneros afines al cuento y

amén de una (re)lectura de las clasificaciones de otros.

Como ‘cuento’, pues, considera “una obra en prosa que narra uno o más sucesos, los cuales involucran acciones de uno o más personajes; se trata de acciones significativas que transparentan un cambio físico, mental o social en sus actantes” (13). En un primer apartado, titulado “Algunas notas sobre el Modernismo y el cuento modernista” delinea las características del modernismo evidenciadas en el género breve. Señala Mora, sobre todo a lo largo de la obra, lo que ella estima ser los rasgos distintivos de la escritura modernista y en particular del cuento: la contradicción, la heterogeneidad de las formas (pág. 17), la existencia de fenómenos considerados hoy como característicos de la literatura contemporánea (como por ejemplo las estructuras fragmentadas, el metacomentario, la intertextualidad, finales abiertos y/o ambiguos [pág. 10], el alto grado de autorreflexión sobre la escritura, la ficción y la psicología de los personajes [pág. 32]), la amplia gama de recursos utilizados (pág. 54), el humor, la sugerencia y la ambigüedad (pág. 99) y la exploración de “estados inusuales” de la psique (pág. 170), de la sexualidad y el amor humanos. Aporte valioso es, pues, su reiteración de que el modernismo es “una reacción en múltiples formas a la crisis de la modernidad” (pág. 101), lo que produce una escritura muy compleja, que incluye la crítica social, hasta “el motivo del dinero y del adulterio” (pág. 44) —aspectos ignorados en la crítica tradicional del modernismo.

Mora examina algunos de los cuentos de los cinco modernistas nombrados en el subtítulo: Manuel Gutiérrez Nájera (14 cuentos y tres “adaptaciones”), Rubén Darío (22 cuentos y tres “adaptaciones”), Leopoldo Lugones (15 cuentos), Manuel Díaz Rodríguez (7 cuentos) y Clemente Palma (17 cuentos). Es particularmente interesante el análisis de las obras de los dos últimos escritores, por ser incursión crítica en el modernismo decadentista, veta y autores que no han sido estudiados a fondo hasta el momento. Subraya