

Procesos de liberación: *Cambio de armas* Luisa Valenzuela (Buenos Aires, 1938)

Laura Sesana
Department of Classical and Modern Languages
Villanova University

Edited by Silvia Nagy-Zekmi

Luisa Valenzuela es una autora celebrada en los círculos de la crítica feminista latinoamericana. Las innovaciones temáticas, genéricas y estructurales de Valenzuela hacen de ella una de las escritoras más originales de la literatura femenina producida en Latinoamérica en el siglo XX. Como escritora durante la Guerra Sucia argentina, Valenzuela logra romper con la censura y la represión y logra dar voz a aquellos que fueron silenciados. Valenzuela destruye tabúes por medio del lenguaje y la escritura y presenta a la mujer de una forma directa y franca. Al romper con las convenciones sexuales impuestas sobre la mujer y su sexualidad, Valenzuela logra romper con el silencio causado por la represión política.

En este ensayo me enfocaré en *Cambio de armas* (1982). En varios puntos la crítica concuerda acerca de Valenzuela en general y *Cambio de armas* en particular, pero existen puntos clave en los que no existe un consenso. De especial importancia son los puntos en los que no concuerda la crítica y sus diferentes interpretaciones que traen a la luz la profundidad de la obra de Valenzuela, por eso mi trabajo se centrará en estos puntos.

Luisa Valenzuela: Crítica General

En la introducción de *Beyond the Border*, Nora Erro-Peralta indica que la literatura creada por las mujeres en Latinoamérica se centra en el tema de género (sexual), las construcciones ideológicas y lingüísticas de una sociedad paternalista y la marginación de la mujer en el arte y la cultura (Erro-Peralta xxi). Aquí también se centra la obra literaria de Luisa Valenzuela. Por medio de su obra, Valenzuela cuestiona las reglas impuestas sobre la mujer y su forma de escribir y expresarse. En sus cuentos, Valenzuela utiliza un lenguaje nuevo para hablar de la mujer, su sexualidad y su rol en la sociedad. Valenzuela habla del sexo de una forma franca y explícita que trata de liberar el lenguaje utilizado por la

mujer de las constricciones de lo que se denomina permitido y correcto. Al violar los tabúes sexuales en el lenguaje y la escritura, Valenzuela también logra violar la censura y exponer una versión diferente a la oficial del ambiente social y político argentino.

En su libro *Reading the Feminine Voice in Latin American Women's Fiction* María Teresa Medeiros-Lichem introduce la idea de dialogismo de Mikhail Bakhtín. Medeiros-Lichem explica el dialogismo como una diversidad de voces presentes en un texto donde el autor, el narrador y los personajes dialogan para formar un conjunto de voces que exponen una diversidad de versiones y puntos de vista. El dialogismo es el opuesto del monologismo, la palabra única del opresor, que no permite la disidencia u otros puntos de vista (12-16). Muchos críticos parecen estar de acuerdo con Medeiros-Lichem al decir que la escritura de Luisa Valenzuela está compuesta no de una voz dominante, sino de un conjunto de voces que forman sus textos.

Sharon Magnarelli ve esta “pluralidad de voces” como la forma de Valenzuela de exponer diversas explicaciones y variados puntos de vista para llegar a un testimonio de los problemas actuales en Latinoamérica (3). Por medio de esta variedad de voces, Valenzuela expone los temas sociales y políticos desde el punto de vista de la mujer y otras clases marginadas por una sociedad regida por el hombre blanco. Juanmaría Cordones–Cook describe la incorporación de las versiones de las clases marginadas, junto con su lenguaje coloquial como una “democratización lingüística,” que no solo desafía una versión oficial y monolítica de la historia, sino que, al mismo tiempo, desafía las construcciones tradicionales de la lengua y la literatura (6). Muchos críticos ven esta pluralidad de voces como la interacción entre la voz del dominador y el silencio del dominado (Trevizan 44) (Medeiros-Lichem 5). Por medio de este dialogo, la autora permite que discutan las voces que habían estado calladas a causa de la represión, tanto sexual como política.

Desde el punto de vista del feminismo, Medeiros-Lichem ve esta pluralidad de voces como una forma textual de representar el conflicto entre las mujeres que le hablan y desafían a una sociedad paternalista que las oprime y las domina. Así, la mujer deja un testimonio escrito de la opresión y, con muchas voces, resiste a la voz única del opresor patriarcal (16-17). En las obras de Valenzuela son las mujeres las que hablan, tratando de adoptar un lenguaje que explique las situaciones sociales y políticas desde su punto de vista específicamente femenino. Valenzuela se enfoca en los problemas de su sociedad y en los hechos políticos, pero lo hace desde un punto de vista distinto del punto de vista tradicional dominado por la versión masculina.

Por medio de su obra literaria, Luisa Valenzuela busca cuestionar y retar lo que se entiende como verdades absolutas impuestas por un sistema

patriarcal. Ese cuestionamiento se hace a través del lenguaje (Magnarelli 3). Valenzuela entiende el poder político inherente en el lenguaje y su uso, y como las construcciones lingüísticas ayudan a mantener en pie las estructuras sociales y políticas dominadas por el patriarcado (Cordones- Cook, 6). El lenguaje y la internalización de su uso “correcto” y “permitido” hacen del usuario un cómplice de su propia opresión. Al adherirse a reglas y límites no impuestos por ella, la mujer misma se censura y se limita. Valenzuela trata de demostrar las relaciones de poder inherentes en el uso del lenguaje y las trata de subvertir por medio de una forma diferente de expresión y uso.

Por esto, Valenzuela utiliza un lenguaje abierto y directo para describir la sexualidad de la mujer como una forma de enfrentarse y derrumbar las convenciones lingüísticas que la oprimen (Cordones-Cook 6-7). Valenzuela habla del sexo y el deseo de una forma inmediata y sin rodeos, metáforas o eufemismos. Muestra a la mujer que ve el sexo, no como medio de reproducción, sino como necesidad y fuente de placer y humillación, utilizando un lenguaje explícito. Para sus personajes, el sexo adquiere toda clase de connotaciones además de la reproductiva. En la obra de Valenzuela, el sexo puede ser un origen de placer, o puede ser la forma más eficaz de control y opresión. Medeiros-Lichem dice que al buscar su propio lenguaje la mujer tiene que sobrepasar la censura moral, social, política y la autocensura. Cuando la mujer por fin rompe con los moldes impuestos por una sociedad que la domina, puede llegar a un lenguaje más propio y auténtico (11). Al utilizar su propio lenguaje, la mujer alcanza la libertad y la autoconciencia (Medeiros-Lichem 54).

Al desafiar la censura sexual en el lenguaje, Valenzuela también logra desafiar la censura política. Al decir lo que no puede ser dicho en el campo de lo erótico, Valenzuela crea un velo bajo el cual se puede decir lo que no puede ser dicho en el campo de la política. Este nuevo lenguaje y nueva forma de escribir como reacción a la represión sexual y política representa lo que no puede ser representado, lo prohibido, lo que se sale de los moldes impuestos por una sociedad y un gobierno patriarcal (Medeiros-Lichem 167-168).

Sin embargo, Valenzuela no intenta presentar una versión que presume ser correcta o la única; más bien, Valenzuela busca exponer las relaciones de poder, la sexualidad, el lenguaje, la mujer y con esto trastornar, cuestionar el *status quo*, (Cordones-Cook 8-9). En muchas ocasiones, como veremos en el cuento “Cuarta versión,” la autora deja el juicio final en las manos del lector, forzándolo a adoptar un papel activo ante la obra (Magnarelli 3). Medeiros-Lichem interpreta esta forma de inclusión del lector como un método de dar autoridad a la obra (4).

Cambio de Armas

Cambio de armas es una de las obras más discutidas y analizadas de Luisa Valenzuela. Es un libro que propone ofrecer una visión alterna de la Guerra Sucia, ejecutada entre 1976 y 1983 en Argentina desde el punto de las mujeres y otros grupos oprimidos. Contiene cinco cuentos cortos, el resumen de los cuales se puede encontrar en la página de notas finales¹. Existe un gran debate entre la crítica sobre el género literario al que pertenece esta obra. Muchos tienen dificultad en clasificarlo como un conjunto de cuentos o una novela. Cordones-Cook describe esto como una transgresión de los géneros literarios establecidos, donde se borran las líneas divisoras entre la novela y el cuento. *Cambio de armas* puede verse como una colección de cuentos separados, o como una unidad centrada sobre ciertos temas que están presentes en todos los cuentos (1991, 51). Magnarelli lo llama una “coherencia orgánica laudable” (1988, 188), tanto estructural como temáticamente.

Magnarelli, Cordones-Cook y Medeiros-Lichem concuerdan en que existe entre los textos una estructura progresiva que hace que estos textos puedan interpretarse como parte de una sola narrativa. Sin embargo, tienen diferencias en cuanto al contenido y movimiento de esta progresión. Magnarelli lo ve como un proceso creciente hacia la toma de conciencia y acción de la mujer y el oprimido. Empezando con “Cuarta versión,” Magnarelli ve a una mujer en espera, que empieza el proceso de despertar y entenderse como un ente político y sexual. Sin embargo, esta toma de conciencia solo la lleva a su muerte. Luego, en “Ceremonias de rechazo,” Amanda se da cuenta de la opresión que sufre bajo el Coyote, y decide deshacerse de las máscaras que la oprimen y la mantienen sumisa al Coyote, símbolo de la policía y el aparato de opresión. Cuando Amanda habla de las máscaras, se refiere a la posición sumisa y sin interrogatorios que debe asumir la mujer en la sociedad argentina del momento. Sin embargo, al saber que ella no es la mujer que la sociedad espera que sea, Amanda se autodefine y no se deja definir por un hombre, así logrando su libertad. Finalmente, en “Cambio de armas,” Laura despierta completamente y actúa bajo voluntad propia para apuntar su arma contra el opresor (188- 189).

Cordones-Cook, basándose en Magnarelli, lo ve un poco distinto. Él la ve más como un proceso progresivo de opresión y liberación política (52). Cordones-Cook interpreta la “Cuarta versión” como el momento inicial del peligro donde la situación es tensa y los derechos son violados. “La palabra asesino” introduce al lector al contacto íntimo con un miembro del aparato represivo. Luego, en “Ceremonias de rechazo” la mujer toma conciencia de la represión e intenta deshacerse de la opresión que ha internalizado. Es el momento inicial de la verdadera rebeldía. En “De noche soy tu caballo,” la rebeldía es silenciada por la

captura y tortura. Finalmente, en “Cambio de armas,” el oprimido logra ser dueño de su conciencia y toma acción contra el opresor (52).

Por otro lado, Medeiros-Lichem ve la consecución textual en *Cambio de armas* de una manera muy diferente. Utilizando un orden diferente de los cuentos, Medeiros-Lichem ve esta secuencia textual en las diferentes medidas en que las mujeres de los cuentos retan el poder y tratan de reclamar su lugar en la esfera social y política (175). Empezando con “Ceremonias de rechazo,” Medeiros-Lichem ve a una mujer en proceso de liberación del poder opresivo de un hombre como alegoría de la sociedad en general. En “De noche soy tu caballo,” muestra a la mujer como víctima de la guerra sucia. Luego en “La palabra asesino,” la mujer se atreve a decir lo que no puede ser dicho y desafía el sistema de opresión. “Cambio de armas” trata el tema del poder y como una mujer se independiza y reta al aparato opresor directamente. Finalmente, en “Cuarta versión” se dice lo inefable, y se rompe con la represión (174-191).

La temática de los cuentos, el sexo, el lenguaje, en *Cambio de armas* también contribuye a darle un sentido de unidad y ascenso a la obra. Aunque pueda que no concuerden con la naturaleza y el motor de la progresión estructural, como hemos visto, los críticos concuerdan en que *Cambio de armas* contiene en sus cuentos una variación de ciertos temas específicos que contribuyen a su unidad. Un tema sobresaliente es el de la sexualidad de la mujer y la problemática de expresarlo directamente. Otro tema importante es el del lenguaje como instrumento de dominio, como el título de un ensayo de Rosario Castellanos en *Mujer que sabe Latín...* El tema de la política y la Guerra Sucia, como algo que no se puede contar o escribir, es otro tema sobresaliente en todos los cuentos. Al subvertir el lenguaje aceptado por una sociedad opresora y patriarcal para hablar de la sexualidad femenina, Valenzuela también viola y evita los límites de la censura política y revela una versión poco representada de la Guerra Sucia Argentina.

En adición a estos temas, Magnarelli añade otros temas que están presentes en las obras, dándole unidad a la narrativa total del libro. Magnarelli señala que en todos los cuentos, las protagonistas y narradoras son femeninas. Segundo, la mayoría de los verbos están en forma presente, aún en los cuentos que están escritos en forma pasada. Según Magnarelli, esto pone la importancia al momento narrativo, el momento en que se cuenta/ escriben los hechos, y muestra el escribir como un acto de liberación (1988, 189). También sobresale el tema de la liberación de la mano de la mujer, Laura al apuntar el revolver, la autora de “Cuarta versión” al escribir, Amanda al despojarse de sus máscaras, que Magnarelli interpreta como una invitación de parte de Valenzuela a actuar, a luchar para la liberación total de la mujer y los oprimidos. Magnarelli también ve el sexo, previamente tabú, como velo para ocultar lo político, actualmente tabú (1988, 190).

“Cuarta versión”

“Cuarta versión” es el cuento de *Cambio de armas* que más atención ha recibido de los críticos y académicos. Empezando por el título, Trevizan y Medeiros-Lichem parecen concordar que la cuarta versión es aquella que construye el lector. Sin embargo, hacen diferentes interpretaciones de las tres lecturas anteriores a la cuarta. Para Trevizan, la primera versión es la de la narradora, que aparece en itálica. La segunda es aquella en que la narradora hace reflexiones acerca de las notas que ha dejado Bella. La tercera versión es aquella que empieza a contarle Pedro a Bella al final del cuento, (58).

Para Medeiros-Lichem las versiones son otras. La primera es aquella que aparece en itálica, que cuenta la historia de una mujer que trata de recrear una historia a partir de fragmentos de un diario y una crónica a medio escribir. La segunda versión es la historia de amor entre Bella y Pedro. En la tercera versión, la autora trata de ver más allá de la crónica de amor para sugerir otra historia; la historia política. En este punto, la autora se identifica con Bella (188). Creo que aquí la diferencia entre las dos críticas se da porque Trevizan se preocupa por las voces múltiples y fragmentadas y las clasifica sin jerarquizarlas, mientras Medeiros-Lichem las compara desde el punto de vista del dialogismo, de la voz dominadora vs. la voz silenciada. En la crítica de Trevizan, la preocupación central parece ser la perspectiva, mientras para Medeiros-Lichem parece ser el tema.

Trevizan ve tres propósitos en la fragmentación de la voz en “Cuarta versión.” El primer propósito va en contra de la “amnesia colectiva” que ha sido impuesta sobre los argentinos durante la Guerra Sucia. Aquí el uso de diferentes voces cumple la función del testimonio, donde diferentes voces cuentan varias versiones de la historia. Estas versiones no se borran ni se cancelan, sino que en conjunto forman un cuadro de la realidad vista desde otro punto de vista. Segundo, la fragmentación sirve para oponerse al lenguaje único del sistema opresor que sólo acepta una versión oficial de los hechos. Finalmente, la fragmentación cumple la función de exhibir la idea de que la realidad está en presentar la mayor cantidad de versiones y visiones posibles de un hecho (56). Por medio de esta fragmentación, Valenzuela busca darle expresión a la “doble militancia” que debe emprender la mujer contra la represión en lo sexual y lo político (52). Por causa de esta “doble militancia” y por medio de la fragmentación:

se concreta tanto una desacralización del espacio político como una aceptación menos culposa de la propia erótica, lo cual, al menos a nivel del discurso, implica ejercer el poder en términos que si bien no son directos,

son al menos políticamente posibles (1997, 57).

El hecho de que el problema de la política no sea explícito en el texto, no quiere decir que no esté tan presente como el sexual. Trevizan ve en el tema de la sexualidad el “motor narrativo” (58) donde Bella habla del sexo para no hablar de la política en las páginas de su diario.

Para Medeiros-Lichem el énfasis es similar, pero no el mismo. Medeiros-Lichem expone la fragmentación desde el punto de vista del dialogismo, donde la voz dominante de la historia de amor compite con la historia muda de la represión y asilados políticos. Junto con la “versión oficial,” Valenzuela ofrece otras versiones de los hechos, la situación de la mujer, el erotismo, etc. para que el lector pueda construir su propia versión, la cuarta (191). Así, Valenzuela trata de decir algo entre las líneas, busca darle voz al enmudecido para contestar a la voz del opresor y así decir lo que no puede ser dicho acerca de la Guerra Sucia en Argentina. Aunque Bella haya sido silenciada al final, sus palabras y testimonios seguirán vivos, dando cuenta de una represión política de la cual no se puede hablar.

Por otro lado, Sharon Magnarelli ofrece otra forma de leer “Cuarta versión,” no a partir del punto de vista o el tema, como las críticas anteriores, sino del punto de vista de comentario y crítica ideológica y social. Magnarelli no se preocupa por descifrar las *versiones*, sino por descifrar las *lecturas posibles* que se pueden derivar del cuento. La crítica diferencia cinco lecturas diferentes de “Cuarta versión:” 1. la historia política escondida tras la historia de amor, 2. el escritor como detective, 3. el lector como detective, 4. el cuento de hadas y 5. la historia acerca del acto de escribir, (9- 12).

La primera lectura que hace Magnarelli es la lectura de un cuento político tras la máscara de un cuento de amor, “una historia política subvertida” (173). Aunque la narración se centre en una historia de amor, la historia de amor es un velo que esconde la historia censurada. Es una historia que se centra en el campo erótico porque no se puede centrar en el campo político. La segunda y tercera lectura se pueden hacer a partir de la historia detectivesca. La narradora funciona como un detective que trata de llenar el silencio político que es casi palpable en el cuento. La narradora encuentra un diario y junto con el diario encuentra una crónica a medio escribir, señal de que ha habido alguien antes de ella que ha tratado de reconstruir una historia que aparentemente resiste a ser contada. Pero, dice Magnarelli, no es una historia detectivesca tradicional porque es sólo la cuarta versión, no la definitiva, porque la clave del misterio no puede ser escrita (175-176).

Sharon Magnarelli ve, como cuarta lectura, el cuento como *La Bella Durmiente*, adaptado a los sucesos del feminismo y la política de la segunda mitad

del siglo XX en Latinoamérica. Debe notarse “una protagonista que tiene por nombre Bella (pronúnciese Bel/la),” (Valenzuela 4). Sin embargo, el proceso metafórico de la bella durmiente se reversa, porque Bella se despierta como ente político y social, pero esto solo la lleva a la muerte, (Magnarelli 177-78). De todos modos, Valenzuela invita a la mujer a romper con los papeles tradicionales de pasividad y como Bella, tomar acción, (1988, 182). Magnarelli ve varios paralelos entre el cuento de hadas y “Cuarta versión.” Primero, el cuento de hadas es un cuento que ha sido reproducido oral y textualmente tantas veces, que se ha perdido la versión original. Sucede algo similar en el caso de “Cuarta versión,” donde una narradora está tratando de reconstruir una historia a partir de muchas versiones, voces y fragmentos. También, en los cuentos de hadas existe una vaguedad de espacio y tiempo, pues suelen empezar con la frase, “Érase una vez, ...” Aunque se pueda adivinar utilizando ciertas claves del texto, es imposible saber a ciencia cierta el lugar y el tiempo de “Cuarta versión.” Además, como en el cuento de hadas donde la princesa espera al Príncipe Azul, Bella también es un personaje pasivo. Finalmente, “Cuarta versión” es un cuento de omisión al igual que un cuento de hadas. Los cuentos de hadas siempre aluden a una historia política, donde los personajes son todos parte de las clases dirigentes y opositoras (1988, 180-183).

Finalmente, la quinta lectura que deriva Magnarelli de “Cuarta versión” es la historia de la escritura y la mujer como escritora. El cuento presenta a una escritora que está consciente de escribir y se analiza y critica mientras escribe (184). Al identificarse con la escritora del diario (Bella), la narración se convierte en una forma de autodefinirse y auto crearse para la narradora (Magnarelli 184-185). Al final del cuento, las dos escrituras, la itálica de la narradora y la del diario y la crónica, se unen y se vuelven indistinguibles, señalando que la narradora no se puede separar de su narración (Magnarelli 185- 186). Esta lectura muestra el problema de una mujer al tratar de definirse mediante un lenguaje que ella no ha creado y que la domina. Bella que es una mujer producto de su sociedad y del lenguaje patriarcal de la misma. Al morir, muestra como la historia escrita por los hombres borra completamente a la mujer y su voz. Así el final empieza con Pedro como el nuevo narrador, y el enfoque de la historia se traslada de Bella al tío Ramón, (Magnarelli183), mostrando como el lenguaje borra a la mujer por completo.

“La palabra asesino”

“La palabra asesino” trata la problemática de la libertad de expresión en un sistema represivo. Aquí vemos a una mujer que tiene intimidad con un asesino, un

opresor y que ha internalizado las estructuras de poder del sistema patriarcal (Magnarelli 195). La protagonista representa a la mujer que acepta el discurso paternalista que la mantiene marginada como una verdad absoluta y así ella se convierte en su propio opresor. En su final, es un cuento que trata de decir lo que no puede ser dicho, lo que ha sido prohibido, lo inefable. Aquí, el escritor asume una posición de “nombrador,” de denunciador de la opresión y la violencia (Medeiros-Lichem 181), y así reta la opresión impuesta sobre ella, incluso por ella misma.

En el cuento, el deseo erótico juega un papel importante. Para la narradora, el deseo es también un asesino (Magnarelli 195), que hace que ella perdone hasta la muerte por estar con su amante. Por su deseo de estar con él, la mujer trata de entenderlo, comprender porqué ha cometido tantos horrores, de penetrar en “el otro” casi hasta la locura, hasta llegar a un punto límite (Cordones-Cook 54). La protagonista se encuentra atrapada entre su deseo sexual y sus ideas fundamentales acerca del asesinato y la guerra.

El grito final parece despertar diferentes interpretaciones por parte de la crítica. Mientras Medeiros-Lichem ve el grito final como la narradora asumiendo el papel de “nombrador” y denunciador, Cordones-Cook lo ve como un *nacimiento* en el cual la protagonista recupera el lenguaje y nombra lo innombrable, y la vida y la muerte se igualan. Por otro lado, Magnarelli, también lo ve como una relación entre vida y muerte, pero agrega ciertos elementos. Cuando la mujer grita “asesino,” Magnarelli lo ve como el deseo sexual que ha matado la resistencia a la violencia dentro de la protagonista. Ella acepta al amante asesino a pesar de su prejuicio contra el asesinato. Para la narradora, su deseo es más poderoso que cualquier otro sentimiento. Ella ha venido a aceptar, así sea inconscientemente, su necesidad de satisfacer su deseo por él sobre cualquier prejuicio que pueda tener. Sin embargo, Magnarelli piensa que al articular lo inarticulable Valenzuela indica que podemos librarnos de la opresión que llevamos dentro (196). Al verbalizar la palabra asesino, la mujer se libera de su carga y aunque lo ha aceptado en su cama y en su vida, lo denuncia.

“Ceremonias de Rechazo”

“Ceremonias de rechazo” representa la historia de Amanda, una mujer que ha internalizado las estructuras de poder del sistema paternalista, personificadas por el personaje del Coyote, y está en el proceso de deshacerse de su opresión. El Coyote define a Amanda, la moldea a su antojo, siembra un jardín en su terraza como él lo quiere. Amanda vive en función del Coyote y de estar

siempre atenta y dispuesta al momento inesperado de su llamada. Hace lo que él quiere, dice lo que él quiere escuchar y nunca cuestiona su papel inferior en la relación. No obstante Amanda por fin se da cuenta de que la mujer que tiene que ser para el Coyote no es realmente ella y que viviendo detrás de la máscara de la mujer sumisa y objetivizada nunca va a ser feliz. Amanda emprende un proceso de auto-conocimiento, mediante el cual logra definirse y despojarse de las definiciones que le había asignado el Coyote, las máscaras. Sin embargo, los críticos parecen tener diferentes ideas sobre la naturaleza, significado y dirección estructural y simbólica de las ceremonias de Amanda.

Por un lado, Sharon Magnarelli especula que Amanda se encuentra a un nivel de conciencia más elevado que Bella en “Cuarta versión” pues ella es conciente de que ha adoptado internamente el aparato externo de opresión (196). Según Magnarelli, Amanda emplea cuatro ceremonias para deshacerse del Coyote como símbolo de la opresión. La primera ceremonia consiste en crearse una nueva máscara, más cerca de la realidad, por medio de las mascarillas faciales. Luego, Amanda se baña, lavándose al Coyote, en una ceremonia de purificación. Tercero, Amanda arroja la rosa, regalo del Coyote, al río como ceremonia de desprendimiento. Finalmente, roba una planta para su nuevo jardín, un reflejo de su espíritu renovado (197). Magnarelli describe el final como una dramatización del objetivo alcanzado cuando Amanda canta bajo el agua de la manguera en su terraza (197). Amanda ya no baila en una ceremonia alrededor del teléfono tratando de conjurar la llamada del Coyote, sino que baila para celebrar el hecho de que no necesita al Coyote ni a nadie más para saber quién es en realidad.

Similarmente, Medeiros-Lichem distingue cuatro pasos hacia una reconstrucción de la mujer como individuo independiente del hombre, ya sea su padre, marido o amante. El primer paso es el estado de ansiedad, donde empieza con la mujer en su papel impuesto por la sociedad de esperar al hombre. Amanda, como mujer, no puede exigir la presencia del Coyote, no lo puede ver si se le antoja. Lo único que puede hacer es esperar a que él la requiera a ella. La espera le trae una ansiedad que hace que Amanda indague sobre el Coyote y su atracción hacia él. Aquí también entra el tema de la sexualidad y las barreras que enfrentan las mujeres al expresar su sexualidad mediante un lenguaje patriarcal y machista. El segundo paso es el de la internalización inconsciente de la situación opresora. Amanda sabe que el Coyote es un hombre peligroso, pero sin embargo lo desea. Acepta su dominio y le perdona su indiferencia y supremacía. Sin embargo, después de su último encuentro, se da cuenta de que ella misma ha aceptado las estructuras de dominio que la oprimen, y así pasa a los rituales de purificación, el tercer paso. Por medio de estos rituales de purificación, las mascarillas, el baño, Amanda procura librarse de su atracción sexual hacia el Coyote, simbolizando su liberación de la dominación de la sociedad machista. Finalmente, el paso cuatro

es el de “ruptura y restauración,” donde Amanda rompe con su identidad sumisa y al arrojar la rosa al río se despidе completamente del Coyote, su deseo sexual y el dominio paternalista. Al final, Amanda es libre,

Amanda empieza a sentirse libre, por fin libre, y va esbozando un baile de apasionada coreografía que crece y crece hasta hacerse violento, incontenible. Baila Amanda con la manguera, la florea, se riega de la cabeza a los pies, se riega largo rato y baila bajo esa lluvia purificadora y vital (Valenzuela 101).

Por otro lado, Cordones–Cook interpreta “Ceremonias de rechazo” como una lucha entre exterioridad vs. interioridad (55). Para Cordones–Cook, las máscaras que Amanda se aplica y se lava representan lo exterior que ha sido adoptado interiormente, (55). Al ponerse y quitarse las máscaras, Amanda se desprende del Coyote. Para Cordones–Cook, Amanda busca llegar a su esencia humana y él interpreta la escena en que Amanda orina en la bañera como el rechazo de las barreras entre lo interior y lo exterior. Así, rodeada de su propio calor, Amanda destruye las barreras y se libera de la opresión, (56).

“De noche soy tu caballo”

La crítica parece estar de acuerdo con que en “De noche soy tu caballo” los sueños y el Eros son el escape de la protagonista, el único lugar donde no llegan la tortura ni el encarcelamiento. En este cuento Beto es el otro lado del Coyote. Mientras el Coyote es agente de la opresión, Beto es un revolucionario, alguien que lucha contra los opresores. Aquí la reacción tan diferente de la protagonista, quien está dispuesta a soportarlo todo para proteger a su hombre. Valenzuela sitúa el tema político entre el sueño y la realidad y al erotismo como el desafío contra la represión política (Medeiros- Lichem 180).

Sharon Magnarelli destaca tres diferentes significados dentro del cuento del titulado “De noche soy tu caballo.” Primero, la protagonista está identificada con un caballo en el cuento. El caballo es un animal que ha sido transformado por el hombre para servirlo. Magnarelli indica que este es también el caso de la mujer en la sociedad patriarcal (197- 198). La segunda es la interpretación explícita que hace la mujer en el texto, comparando al caballo con la libertad e indicando un lazo espiritual con Beto (198). Finalmente, existe la interpretación del hombre, la interpretación sexual, indicando que solo existe un lazo físico.

“Cambio de armas”

En cuanto a “Cambio de armas,” el cuento, la crítica parece estar de acuerdo en que es una historia que trata el tema del poder, la sexualidad y la toma de conciencia y acción al final. La relación de Laura y Roque es una relación ambigua donde lo único que no es ambiguo es la relación de amo y esclavo que existe entre ellos. Laura es la esclava sexual de su “marido.” Cordones–Cook compara la amnesia de Laura con la amnesia colectiva que sufría el pueblo argentino después de la Guerra Sucia (58).

Aunque todos los críticos ubican el tema central del cuento en el poder, Magnarelli ve el poder como función del deseo y Medeiros-Lichem lo ve como función de la “abjection”. Para Magnarelli, el deseo en este cuento tiene dos significados. Por un lado está el deseo erótico, que es mutuo y no lleva a conflictos de poder. Pero por otro lado está el deseo político, el cual Magnarelli describe como “a desire that seeks to usurp what is other, to appropriate what does not belong to one, what is seen as other, and make it one’s own” (201). Es un deseo que no es mutuo y que implica un conflicto de poder donde uno busca dominar al otro.

Medeiros-Lichem ve la temática del poder en “Cambio de armas” de una forma diferente. La crítica ve en el apartamento de Roque una sala de tortura y el cuerpo de la mujer como el lugar de donde se deriva el poder y la humillación por parte del hombre opresor (182). Medeiros-Lichem define “abjection” como una situación en la que el opresor se siente que cuenta con el derecho y autoridad moral para ejercer su dominio sobre otro ser (2002, 183), en una forma similar a la función política del deseo de Magnarelli, pero Medeiros-Lichem va un paso más lejos. Para Medeiros-Lichem, la “abjection” produce una atracción y repulsión al mismo tiempo por causa del goce sexual (Medeiros- Lichem lo llama *jouissance*) que ella tiene cuando está con Roque. Laura es un personaje abyecto que se resigna y permite que la humillen y Roque es el opresor que busca controlar a su esclavo completamente (183-184).

El “NO” de Laura ante el espejo es interpretado por Medeiros-Lichem y otros como el principio de la resistencia en Laura. Este es el punto en que despierta la resistencia en el oprimido. Sin embargo, Laura todavía desea a Roque porque sus experiencias sexuales con el son su única forma de sentirse viva y auto definirse. A pesar de su deseo, Laura no puede callar su “pozo oscuro” donde está su memoria reprimida y donde empieza su concientización. Esta toma de conciencia expone a Laura al conflicto entre su deseo sexual y su asco ante la perversión en cualquiera de sus formas (2002, 186). Cuando Roque le cuenta la verdad y ella le pide que se acueste con ella. Medeiros-Lichem dice que Laura se

encuentra en un estado de represión y humillación profunda, donde no quiere aceptar la realidad revelada (186). Cuando Roque le cuenta la verdad y le dice que se puede marchar, Laura lo desea sexualmente y siente temor de la libertad que le está devolviendo. Al final, Laura, por fin, toma acción bajo su propia voluntad y apunta el revolver contra Roque. Medeiros-Lichem interpreta el final abierto de este cuento como otra invitación, como en “cuarta versión” al lector a participar en el cuento (187).

Conclusiones

Cambio de armas es un libro que dice lo que no puede ser dicho bajo un sistema de represión política y sexual. Es un libro que dice entre líneas y al final, deja al lector con una sensación muy diferente a la esperada. En general, todas parecen ser historias de amor, sin embargo van más allá para hacer una crítica social y política. Valenzuela en verdad parece transgredir los géneros literarios, pues definitivamente hay una progresión estructural y temática en los cuentos que parecen formar parte de una unidad narrativa más grande.

Las técnicas utilizadas por Valenzuela para darle voz a la mujer y al oprimido político son muy interesantes. Por un lado, Valenzuela emplea muchas voces y puntos de vista para contar una historia. Valenzuela utiliza las voces de los campos censurados como los de los grupos de resistencia, los torturados y las mujeres para afrontar a la voz monolítica del gobierno opresor y la sociedad paternalista en lo que Sharon Magnarelli llama un ejemplo de dialogismo. De particular interés me parece el hecho de que con ésta multiplicidad de voces Valenzuela no pretenda, como el opresor, tener la versión definitiva o la clave única para el problema. Valenzuela simplemente quiere mostrar las cosas desde el punto de vista de los grupos que tradicionalmente no han tenido voz. Así, Valenzuela no propone tener todas las respuestas, sino que busca revelar las incoherencias y conflictos y así cuestionarlos. Otra técnica innovadora que utiliza Valenzuela es la participación del lector. En una forma parecida a Cortázar pero con diferentes fines, Valenzuela parece siempre parece dejar el juicio final, la última versión en las manos del lector. Así Valenzuela logra una participación activa del lector en sus obras, pues éste es el que tiene que dar el salto para poder darle punto final a sus cuentos.

Finalmente, algo que es sorprendente y al mismo tiempo libertador para el/la lector/a (Valenzuela escribió para todos los lectores), es el trato tan diferente que Valenzuela le da a la sexualidad y al Eros, comparándole con Castellanos, por ejemplo. Castellanos utilizaba las metáforas caseras y los códigos lingüísticos para hablar de la sexualidad de la mujer, el tema prohibido de su

época. Castellanos estaba preocupada por exponer las estructuras de lenguaje que oprimían a la mujer, y al esconder su lenguaje sexual, lo expresaba sin decirlo y sugería “escribir el cuerpo,” como medio de liberación sexual. Por su parte, Valenzuela sigue con las mismas preocupaciones de la dominación por medio del lenguaje, de lo que se debe y se puede decir; pero en los años 80, la situación ha cambiado. Ahora la sexualidad ya no es el tema más prohibido; en los 80 el tema prohibido era la política y la represión. En estas circunstancias Valenzuela cambia los papeles y utiliza el Eros, tema previamente tabú, como velo tras el cual hablar de la política, tema tabú actual. Ahora Valenzuela “escribe el cuerpo” no solo como medio de liberación sexual sino como medio de liberación política.

ⁱ Resúmenes Breves

Título: “Cuarta versión”

Personajes: La narradora anónima que escribe en itálica.
Bella, una actriz.
Pedro, el embajador de un país no nombrado

Trama: La narradora ha encontrado un diario y una crónica a medio escribir, y a partir de esto trata de reconstruir una historia. La historia es la de Bella, una actriz que se enamora de Pedro, un embajador. Pedro la ayuda a salir del país, pero Bella no soporta el exilio y regresa a su país a interceder por los rebeldes ante Pedro, quien les puede dar asilo político dentro de la embajada. Al final, el embajador hace una fiesta de despedida en honor a Bella, a la cual ella invita gente que necesita asilo político. Al final de la fiesta, entra la policía y matan a Bella de un disparo.

Título: “La palabra asesino”

Personajes: Una mujer anónima
Un hombre anónimo, que ha estado en la guerra y ha matado gente dentro y fuera de la guerra.

Trama: Una mujer que siente un deseo incontrolable por un hombre que ha matado. Ella es alguien completamente opuesta a la violencia y al asesinato y siente un verdadero conflicto entre su deseo y saber que él es un asesino. La noción de que es un asesino y el tener la palabra en la mente constantemente la lleva a un punto límite donde contempla el suicidio. Por fin, al borde de la locura, grita la palabra que tanto la perturba: “asesino” y se siente liberada.

Título: “Ceremonias de rechazo”

Personajes: Amanda, una mujer totalmente dependiente de su amante

El Coyote, un hombre conectado con la política y la opresión

Trama: Amanda siente una atracción y necesidad por el Coyote. El aparece y reaparece en su vida espontáneamente y sin explicaciones. Finalmente ella decide deshacerse de él simbólicamente por medio de las mascarillas cosméticas y un baño. Luego arroja una rosa que él le había dado al río y substituye la planta que el había sembrado en su jardín por otra.

Título: “De noche soy tu caballo”

Personajes: Una narradora anónima
Beto, (no es su nombre real) su amante revolucionario

Trama: El cuento abre con el amante revolucionario que aparece después de haber estado escondido con una botella de cachaza y un disco de Gal Costa, “a noite seu tou caballo,” o “De noche soy tu caballo.” Al otro día ella despierta sin él. Poco tiempo después recibe una llamada anónima que le dice que Beto está muerto. La escena final es en una cárcel, ella está presa y presumiblemente ha sido torturada. No sabe si su noche con Beto fue real o sólo un sueño, pero dice que fue un sueño para protegerlo.

Título: “Cambio de armas”

Personajes: Laura, una mujer amnésica con una gran cicatriz en la espalda
Roque, su supuesto marido
Michaela, la empleada doméstica

Trama: Laura se encuentra en un estado de amnesia total donde no recuerda absolutamente nada de su pasado. Su supuesto marido, Roque viene a verla esporádicamente y en una mezcla de placer y humillación para Laura, tienen relaciones sexuales. Al final, Roque le revela que ella había sido una revolucionaria que lo había tratado de matar y que el la había “quebrado como a un potro.” Ella le dice que no le importa, que se quede con ella, pero él le devuelve su revolver y comienza a marcharse. En este momento Laura coge el revolver y lo apunta contra su espalda.

Bibliografía

Bautista Gutiérrez, Gloria. *Voces Femeninas de Hispanoamérica*. Pittsburg: University of Pittsburgh Press. 1996.

Cordones –Cook, Juanmaría. *Poética de la transgresión en la novelística de Luisa Valenzuela*. New York: Peter Lang. 1991.

Erro-Peralta, Nora. Caridad Silva. *Beyond the Border. A New Age in Latin American Women’s Fiction*. Gainesville: University Press of Florida. 2000.

Magnarelli, Sharon. *Reflections/ Refractions. Reading Luisa Valenzuela.* _New York: Peter Lang. 1988.

Medeiros-Lichem, María Teresa. *Reading the Femenine Voice in Latin American Women's Fiction. From Teresa de la Parra to Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela.* _New York: Peter Lang. 2002.

Trevizan, Liliana. *Política/ Sexualidad. Nudo en la escritura de mujeres latinoamericanas.* Lanham, Maryland: University Press of America. 1997.

Valenzuela, Luisa. *Cambio de Armas.* Hanover, NH: Ediciones del Norte. 1982.