



Instituto Superior de Letras

Eduardo Mallea (A-1369)

**Carreras:**

**Tecnicatura en la Corrección de Textos**

**LA CONSTRUCCIÓN DE LA VOZ FEMENINA EN LA  
LITERATURA DE LUISA VALENZUELA**

**Autora:** Silvia R. Ponce

**Tutora:** Adriana Santa Cruz

**Modalidad:** Presencial

**Fecha de entrega:** 20 de noviembre de 2017

## ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN .....	3
CAPÍTULO I.....	6
EL PENSAMIENTO FEMENINO: VOZ, VISIÓN Y ESCRITURA .....	6
1.1. TRAYECTORIA DE LUISA VALENZUELA .....	6
1.2. EL UNIVERSO SIMBÓLICO DE LO FEMENINO.....	7
1.3. OPINIONES QUE MARCARON INFLUENCIA EN LAS OBRAS DE VALENZUELA .....	10
1.3.1. LUCE IRIGARAY .....	10
1.3.2. HÉLÈNE CIXOUS .....	11
CAPÍTULO II .....	14
¿PODEMOS HABLAR DE DIFERENCIAS ENTRE LA LITERATURA ESCRITA POR HOMBRES Y POR MUJERES? .....	14
2.1. RECORRIDO HISTÓRICO: DIFERENTES TEORÍAS FEMINISTAS .....	14
2.2. ALGUNAS DIFERENCIAS Y SEMEJANZAS CON LA MIRADA MASCULINA ...	18
2.3. LECTORAS Y LECTORES .....	20
CAPÍTULO III.....	24
MARCAS DE LA LITERATURA FEMENINA EN LUISA VALENZUELA .....	24
3.1. LA REPRESENTACIÓN DE LA ESPACIALIDAD Y LA TEMPORALIDAD SIMBÓLICA FEMENINA .....	24
3.2. EXPRESIONES: SOLEDAD Y CORTESÍA .....	26
3.3. IMÁGENES RECURRENTE: MÁSCARAS Y ESPEJOS .....	28
CAPÍTULO IV.....	30
<i>PELIGROSAS PALABRAS Y LOS DESEOS OSCUROS Y LOS OTROS... DE LUISA VALENZUELA</i> .....	30
4.1. CONCEPTOS NARRATIVOS DESTACADOS .....	30
4.2. EL COMPROMISO POLÍTICO DE LUISA VALENZUELA .....	31
4.3. EL ESPEJO EN LAS OBRAS ANALIZADAS .....	39
CONCLUSIÓN .....	44
ANEXO I .....	46
ANEXO II .....	47
ANEXO III.....	48
BIBLIOGRAFÍA.....	49

## INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se realiza un análisis de algunas de las obras de la escritora argentina Luisa Valenzuela con el objeto de resaltar la existencia de una voz femenina en su poética. Sobre todo se tendrán en cuenta las premisas teóricas en las que se fundamenta tal análisis en los temas y las preocupaciones filosóficas, que se encuentran en su narrativa, respecto de las relaciones de poder, la sexualidad, la escritura y el lenguaje femenino como medio de liberación del dominio patriarcal.

Valenzuela ofrece claves interpretativas de su obra y señala la influencia de Julia Kristeva y sus teorías sobre la identidad. La autora también expone su teoría sobre la sexualidad femenina y reprobando a Lacan, acercándose a las críticas feministas Luce Irigaray y Hélène Cixous.

Se entiende que, en obras como *Peligrosas palabras* y *Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de Nueva York*, se expone la vida de la mujer marginada de la historia desde los inicios y silenciada por las estructuras del poder, que debe desarrollar una identidad alternativa, fuera de los códigos dominantes en la construcción del sujeto y del lenguaje. De esta manera, describiendo la lucha femenina y la búsqueda de identidad, observamos que Valenzuela, a veces, incurre en lo místico y trata de conceptualizar a la mujer en términos de una especificidad ontológica.

Teniendo en cuenta estos conceptos, en los libros citados, se han seleccionados algunos de los textos en los que se explora cómo desde una perspectiva femenina se plantean las relaciones entre la construcción y normativización del sujeto femenino y las estructuras del poder. En estos textos aparecen los postulados teóricos de Valenzuela que se pueden dividir en dos ejes: el primero, en la reescritura de cuentos de hadas clásicos y el segundo, donde explora la opresión femenina durante la época de la última dictadura militar argentina. A pesar de la aparente diferencia de estos temas, existe una coherencia discursiva que refleja el control ejercido sobre las mujeres, que engloba tanto la dominación discursiva presente en los cuentos de hadas como la dominación militar, experimentada por las mujeres perseguidas durante la dictadura, con un solo afán, la búsqueda de una voz femenina en la resistencia al poder imperante en esa época.

Preguntarnos qué lenguaje hablan las mujeres implica necesariamente reflexionar también sobre las formas a través de las cuales se expresa la diferencia en la lengua. Los

dos planos de análisis (lengua y género) plantean una interacción, porque la lengua establece y construye en su estructura diferencias de géneros, que después los hablantes, y las mujeres en particular, asumen como propios: para ser mujeres también hay que hablar de un modo determinado.

La autora, al poner en palabras la situación propia sufrida, logra una forma de transgredir el canon establecido: con un lenguaje desprejuiciado y valiente. Esta afirmación parte del hecho de reconocer que escapar a las reglas establecidas socialmente ha resultado peligroso en todas las épocas, tanto para hombres como para mujeres, aunque los límites impuestos a los varones siempre han sido muy amplios; por lo tanto pueden permitírsele casi todo sin transgredirlas. Contrariamente las normas que debe cumplir la mujer son severas y opresivas aún en la actualidad. Esto se cumple en diferentes campos: la política, la ciencia, la religión, etc., y por supuesto en la literatura.

De todas formas, aunque se hable de estilos, registros o variedades lingüísticas, se hace referencia a la confluencia de una serie de rasgos preferenciales que parecen caracterizar los usos lingüísticos femeninos. Estos rasgos afectan a una amplia serie de fenómenos de orden diverso articulados en el plano fonológico, sintáctico y léxico semántico. Repercute en distinto grado y de diferente manera en el imaginario colectivo, lo que permite identificar una sociedad y hace posible relacionarla con otras que, por supuesto, tienen diferencias y semejanzas.

En este trabajo la perspectiva del análisis está proporcionada por el saber histórico-sociológico, donde se evidencian, por una parte, las condiciones de vida de la mujer y, por la otra, la existencia de un universo de símbolos y mitos expresados en una escritura objetiva. Se comienza con una breve descripción de la trayectoria de Luisa Valenzuela y en los sucesivos capítulos, se plantean conceptos generales de la crítica femenina y de la teoría literaria, que involucran la actuación de la mujer en la literatura. Esto permite, posteriormente, habilitar y señalar algunas características de los recursos lingüísticos que se utilizan con preferencia en la voz femenina y se comparan con algunas características específicas de la literatura masculina. Se finaliza con el análisis de los ensayos contenidos en el libro *Peligrosas palabras* y la novela *Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de Nueva York*, los cuales están cimentados en la defensa de la existencia de una escritura propia de la mujer.

De esta manera se pretende confirmar la necesidad de continuar profundizando en el análisis de las imágenes transmitidas desde la literatura, dado que es posible encontrar en ella las claves fundamentales por las que se ha reconocido en cada tiempo la identidad de género. Es este un beneficio más que aporta la revisión del canon establecido por la tradición cultural: a veces para cuestionar sus inmutables valores; otras, para incorporar figuras y obras que han permanecido en los márgenes desde este punto de vista, lo que significa una aportación a la expansión del pensamiento igualitario a través de los textos literarios que han tratado de promover los cambios de los roles tradicionales.

## CAPÍTULO I

### EL PENSAMIENTO FEMENINO: VOZ, VISIÓN Y ESCRITURA

#### 1.1. TRAYECTORIA DE LUISA VALENZUELA

Luisa Valenzuela<sup>1</sup> nació en Buenos Aires, Argentina, el 26 de noviembre de 1938. Es hija de la escritora Luisa Mercedes Levinson. Su infancia transcurrió en un ambiente literario puesto que en la casa de su madre se reunían escritores famosos de la época, como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Ernesto Sábato y Eduardo Mallea. Debido a su matrimonio se instaló en el norte de Francia en 1958 y luego en París al año siguiente, donde trabajó para la Radio Télévision Française.

En 1961 volvió a Argentina y durante diez años fue redactora del *Suplemento Gráfico* del diario *La Nación*. Su notoria labor la hizo merecedora en 1965 del Premio Nacional Kraft. Posteriormente, trabajó durante mucho tiempo en la revista *Crisis* y fue columnista y colaboradora en muy diversas revistas y periódicos de la Argentina y de Estados Unidos. Entre 1975 y 1974 vivió en México, en París y en Barcelona. También pasó un período corto en Nueva York como becaria del Fondo Nacional de las Artes. Sus experiencias en México influyeron en sus obras *Donde viven las águilas* y *Como en la guerra*. Allí conoció a Julio Cortázar con el que mantuvo una amistad que duró hasta la muerte del escritor.

En 1979, como consecuencia de la dictadura militar en Argentina, se trasladó a Estados Unidos, donde permaneció diez años. En el 2002 se celebraron unas jornadas completas dedicadas a su obra, organizada por la editorial Femeria, en el Museo Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). En 2007 se organizó un homenaje a la autora en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, con una muestra de sus textos, fotografías y videos. Recibió varios premios nacionales: el premio Esteban Echeverría, otorgado a la autora en 2008 por la organización Gente de Letras, en reconocimiento a su obra narrativa; el Premio Universitario de Cultura 400 años, en 2012 por parte de la Universidad Nacional de Córdoba, en reconocimiento a su trayectoria literaria y a su compromiso social y político. Actualmente vive en Buenos Aires, donde trabaja como columnista y escritora.

---

<sup>1</sup> Luisa Valenzuela. Biografía, [en línea], [consultado el 20/08/2017].  
Disponibile en:  
<<http://www.luisavalenzuela.com/biografía>.

Durante su dilatada carrera, que abarca ya más de cincuenta años de ininterrumpida dedicación a la literatura, ha publicado más de 30 libros, entre novelas, volúmenes de cuentos, microrrelatos y ensayos. Su obra fue editada en más de diecisiete países de América, Europa, Asia y Oceanía, y traducida a varios idiomas: inglés, francés, alemán, holandés, italiano, portugués, serbio, coreano, japonés y árabe. Su particular abordaje de temas y motivos relacionados con el poder, el cuerpo, el humor y el lenguaje la han convertido en objeto de estudio en universidades de todo el mundo.

Entre sus trabajos podemos mencionar: *El gato eficaz*, *Libro que no muerde*, *Cola de lagartija*, *Novela negra con argentinos*, *Realidad desde la cama*, *Peligrosas palabras*, *La travesía*, *Hay que sonreír*, *Simetrías*, *La máscara sarda* y *Los oscuros deseos y los otros*. *Cuadernos de Nueva York*.

Los textos de Valenzuela se prestan a la lectura desde el ángulo posmodernista<sup>2</sup>, puesto que comparten el interés deconstructivo de esa corriente de pensamiento. La identidad femenina, tal como figura en los sistemas socioculturales dominantes, se revela a través de este enfoque como una construcción cultural en vez de un dato natural, y por lo tanto, se convierte en la meta más clara para la crítica y subversión feminista. La parodia posmoderna ofrece uno de los instrumentos claves en esta tarea literaria de Valenzuela.

## 1.2. EL UNIVERSO SIMBÓLICO DE LO FEMENINO

Sabemos que, en el seno de la corriente realista del siglo xx, nace una tendencia muy marcada, especialmente en la literatura, de reproducir la sociedad contemporánea de manera universal, trazando un vasto panorama del tejido social de la época. En esta ampliación no se pudo prescindir de la mujer, como queda expresamente desarrollado en las obras de Luisa Valenzuela, quien incorpora en su cosmovisión personajes femeninos que no son diosas, reinas o duquesas, tan frecuentes en la literatura de la época anterior, sino como elementos marginales: amas de casa, obreras o prostitutas. Sin embargo, debido a que el texto literario no se reduce a la simple expresión de normas culturales, no pierde su capacidad polisémica en el que se manifiestan tanto ideologías diversas como múltiples posibilidades de construcción del lenguaje. Se puede entonces reconocer que sus textos literarios participan en forma activa en el proceso de

---

<sup>2</sup> La definición del posmodernismo se complica en parte por una confusión teórica entre los términos posmodernismo y posmodernidad. Madan Sarup (1993) define el posmodernismo como el movimiento cultural y artístico del capitalismo avanzado y la posmodernidad como el movimiento social, político y económico de la época moderna. El posmodernismo se entiende así como la cultura de la posmodernidad.

significación social en torno al género y, por ende, reproducen cuestiones sociales a través del lenguaje. Así aparecen formas en su escritura en las que se cuestionan procesos de autoconciencia ligados a la identidad, con una perspectiva diferente.

Desde el psicoanálisis se ha desarrollado sobre la sexualidad de la mujer una teoría negativa según la cual para una mujer es imposible desear. En la teoría de Jacques Lacan (1972) el falo se constituye como significante fundamental y portador de un orden simbólico. Este orden simbólico es supuestamente inaccesible para las mujeres. Según Lacan, ellas tienen envidia del falo y todo su deseo se centra en encontrar maneras de suplir esa ausencia. Por lo tanto, todo deseo que no haga referencia a esto está proscrito en el discurso del psicoanálisis y se considera vergonzoso y culpable. El punto central en la teoría de Valenzuela es la reapropiación femenina del lenguaje dominado por el *logos* y por los hombres, el acceso al orden simbólico y la transgresión de las fronteras impuestas al deseo femenino.

De esta manera, siguiendo la línea de pensadoras como Luce Irigaray (1995), Julia Kristeva (1997) y Hélène Cixous (2001), Valenzuela parte de una esfera esencial donde, a veces, el silencio constituye la marca identificadora propia de la escritura de la mujer. Si bien existen algunas diferencias con ellas, coincide en conceptos esenciales, pero Valenzuela lo plantea desde su postura, y el punto en común que comparten es ese pretendido espacio anterior a la palabra, donde la madre juega un papel no solo primordial, sino fundante en la adquisición de una voz auténtica y en la forma de relacionarse con el mundo, que conllevaría a un hablar-mujer.

Por una parte, como señala Ferdinand de Saussure<sup>3</sup>, abrirse a la dimensión social implica la formación de un discurso determinado por la sociedad misma y, por otra, significa la apropiación de la palabra y el discurso ajeno tal como lo comenta Mijail Bajtín (1982). De esta manera, tanto el feminismo como los estudios de género han contribuido a dar respuesta a este planteamiento, al considerar la escritura como un espacio de representación de las relaciones socio-afectivas entre los sexos, en las que se reproducen los roles de género e ideales de identidad.

La perspectiva femenina del mundo, desde la experiencia personal de Valenzuela, representa la creación del significado de las relaciones sociales a lo largo del tiempo; es

---

<sup>3</sup> Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general* [en línea], [consultado el 13/9/2017]. Disponible en: <<http://www.fba.unlp.edu.ar>>



lo que hoy se conoce como orden simbólico. Sin embargo, esto no es un proyecto original del siglo XX puesto que, anteriormente, hubo mujeres que nombraron el mundo acertando a consumir con su vida y su escritura una revolución simbólica, que captó un sentido nuevo de toda una época, algunas de ellas fueron: María de Francia, Christine de Pizan, Teresa de Cartagena, Sor Juana Inés de la Cruz, Teresa de Jesús y Jane Austen. Otras, anónimas, lo han hecho con su forma de vida y su palabras muchas veces no escritas para el público. Asimismo, un breve recorrido histórico a lo largo de la literatura muestra, sobre todo en la primera mitad del siglo XX, que la lucha feminista es una lucha por la igualdad ya que el solo hecho de escribir es un paso hacia la igualdad.

Valenzuela considera al igual que María M. Rivera Garreta (1998) que nombrar el mundo no es un pasatiempo, sino una necesidad de vida que ayuda a que cada ser ponga límites a la insensatez que marca o puede marcar la locura. Cuando se trata de una mujer se manifiesta en la llamada histeria, depresión o miedo indeterminado. Para nombrar el mundo necesitamos juntar la razón y la vida, lo que los filósofos occidentales llaman la cultura y la naturaleza, esta necesidad la sienten especialmente las mujeres en las sociedades patriarcales. Porque la separación entre palabra (obra del padre) y cuerpo (obra de la madre) es inherente al orden patriarcal. Esto hace que las mujeres vivan en un desorden simbólico casi permanente, lo que las empuja a la búsqueda personal del sentido del ser y estar en el mundo.

Según este concepto se ha dicho que cuando las mujeres escriben solo se dedican a contar su vida, lo cual sugiere que no pueden alcanzar la cima de la objetividad del arte universal. Sin embargo, esto invierte el orden de las cosas, porque el arte de nombrar el mundo coincide con el arte de decir originalmente su vida. Se trata de un arte peligroso porque moviliza y se ha cobrado varias vidas (María Porete fue condenada a la hoguera por el tribunal de la Inquisición, el mismo que acosó a Teresa de Jesús por su obra de escritora). En pleno siglo XX escritoras como Valenzuela fueron obligadas a exiliarse por la persecución política.

Esto trae como consecuencia que en sus historias narradas, la escritora refleja la preocupación por hacer suyas las relaciones sociales, la de nombrar la realidad. Ella lo ha hecho desde el lugar de la enunciación, desde posturas políticas distintas: unas veces partiendo de su experiencia personal, haciendo de ella un lugar de libertad, otras veces

mirando a dónde quería llegar, reivindicando derechos que la condujeran más allá de su experiencia, mezclando postura política y teoría.

### 1.3. OPINIONES QUE MARCARON INFLUENCIA EN LAS OBRAS DE VALENZUELA

#### 1.3.1. LUCE IRIGARAY

Luce Irigaray es una psicoanalista que colaboró cercanamente con Lacan. Ella acuñó el término *le parler femme* para designar una modalidad específica de la expresión femenina. Desarrolló su teoría en torno de las particularidades de la naturaleza femenina, su sexualidad y su habla partiendo de la deconstrucción de los sistemas narrativos falocéntricos.<sup>4</sup> En 1974 publicó su tesis doctoral *Espéculo de la otra mujer* en la que criticaba las bases machistas del pensamiento psicoanalítico y filosófico, lo cual dio lugar a muchos debates, y a su expulsión de la universidad.

Irigaray destaca y critica especialmente la posición teórica según la cual la mujer no es dueña de su deseo y este consiste principalmente en la envidia del sexo masculino. A este orden de cosas, que no es un estado de la naturaleza, sino una construcción ideológica y discursiva, ella lo denomina “la economía fálica” (2009: 17). Así el orden simbólico se opone al imaginario femenino. El imaginario femenino, reprimido durante siglos de patriarcado y relacionado con una sexualidad plural, con multiplicidad de los centros del placer en la mujer es, por lo tanto, potencialmente muy subversivo, no solo respecto a las ideas sobre la sexualidad, sino respecto a la ideología dominante cultural y en especial respecto al poder que tiene cualquier discurso homogéneo y fundador de ideologías represivas.

Así Irigaray lo expresa cuando manifiesta: “Se trata sobre todo de otra economía, que desvía la linealidad de un proyecto, mina el objeto-meta de un deseo, que hace que estalle la polarización sobre un único goce, desconcierta la fidelidad a un único discurso” (2009: 21). Considera que debido a que el poder patriarcal y el orden simbólico y cultural se mantienen gracias al discurso imperante sobre la sexualidad, la mujer debe encontrar una manera de hablar sobre su goce para desestabilizar el sistema

---

<sup>4</sup> Luce Irigaray (2009) toma a Jacques Derrida, quien señaló que la corriente principal del pensamiento occidental se basa en la supremacía del *logos*, la palabra como presencia metafísica. Por su parte la palabra falocentrismo se refiere a un sistema que instala el falo como símbolo de poder. Derrida conectó ambas categorías en el término falocentrismo.

que la oprime: “Goce que debe permanecer inarticulable en el lenguaje, en su lenguaje, so pena de poner en tela de juicio, cuanto sostiene el funcionamiento lógico. Por eso mismo, hoy lo más vedado a las mujeres es que intenten hablar de su goce” (2009: 57).

Muchas feministas atacaron la teoría de Irigaray por su concepción de la escritura femenina como expresión de la anatomía del cuerpo de la mujer y por su idea de la identidad femenina que pareciera constituirse fuera del dominio discursivo y, en consecuencia, le daba un valor sustancial y demasiado universal. También se la acusó de no avanzar en la investigación del contexto sociohistórico y político de la opresión machista pese a haber destacado su importancia. Más bien, ella ofrece una visión idealista y universal sin considerar las diferencias que existen dentro de ese grupo social.

En fin, se podría decir que el trabajo teórico de Irigaray tiene dos aspectos: primero, la crítica de cómo los discursos falogocéntricos, especialmente el filosófico y el psicoanalítico, pretenden definir la identidad femenina y, segundo, la propuesta de otra identidad múltiple, cambiante, libre: expresada por una escritura corporal y que a veces es rechazada por parte de otras feministas por ser esencialista, universalista o incluso apolítica.

### 1.3.2. HÉLÈNE CIXOUS

Hélène Cixous es una autora francesa que publicó, en los años setenta, una serie de obras en las que promovió el concepto de *écriture féminine*, que llegó a tener una gran importancia en los debates políticos y culturales de Francia de la época. En 1974 fundó el Centro de los Estudios Femeninos en la Universidad de París, que ofreció uno de los primeros programas universitarios de este tipo en Europa. Cixous, como otros miembros de su colectivo, rechazó la etiqueta de feminismo y prefirió hablar de “movimiento de la mujer”. Sus ideas, sin embargo, por su carácter antimachista y por su interés en investigar las formas de la opresión de la mujer, forman parte indudable del pensamiento feminista, a pesar de su rechazo al término.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Toril Moi (1995) afirma que muchas feministas, tanto francesas como extranjeras, consideran que esta especie de discusión escolástica en torno a la palabra feminista perjudica políticamente al movimiento de la mujer en conjunto.

Desde nuestro punto de vista, igual que con Valenzuela, es útil analizarla dentro del contexto del pensamiento feminista puesto que trata temas que han sido materia de disputa y análisis de otras feministas.

Según Cixous (1995) hay un estilo masculino y uno femenino que no está relacionado con el sexo verdadero del escritor. Es decir, una escritura femenina abarca textos que luchan contra la lógica falocéntrica dominante, contra la opresión de la sociedad machista y patriarcal. Cabe agregar que la obra escrita es, además, una extensión de la voz femenina del acto de hablar que refleja la identidad ontológica de la mujer y su relación más estrecha con la libido.

Uno de los reproches más importantes de Cixous a Freud es el hecho de que este describa la diferencia sexual como anatómica y natural. A esa postura esencialista ella opone la consideración de las diferencias de los sexos en el contexto histórico, sociocultural y político:

La economía (política) de lo masculino y de lo femenino está organizada por exigencias y obligaciones diferentes, que al socializarse y al metaforsarse, producen signos, relaciones de fuerza, relaciones de producción y de reproducción, un inmenso sistema de inscripción cultural legible como masculino o femenino (1995: 38).

Según ella, la ideología esencialista perjudica gravemente a la mujer, puesto que conserva la dominación masculina, como si se tratara del destino. Así resulta que la actividad simbólica y la producción de la cultura pertenecerían exclusivamente a los hombres como derecho natural.

Cixous es muy cuidadosa en no identificar lo masculino y lo femenino con el sexo biológico. Es decir, hay hombres que no reprimen su femineidad y mujeres que aceptan su lado masculino. Además, reconoce que el cambio de las relaciones de poder reguladas por el falogocentrismo sería beneficioso para los dos sexos. Considera que el hombre también es una víctima de la ideología dominante. Para subvertir la ideología dominante, la mujer debe utilizar el lenguaje y la literatura: “Diré que hoy la escritura es de las mujeres. No es una provocación, significa que la mujer acepta lo del otro” (1995: 46). La escritura femenina está estrechamente ligada a la deconstrucción del sujeto, a la búsqueda de una identidad que acepta lo otro, lo que está fuera del yo, lo desconocido y lo oculto.

La habilidad de la mujer de recibir y aceptar lo otro y lo diferente, de superar las separaciones identificativas, a primera vista parece señal de pasividad, pero a la pasividad de la mujer hay que mirarla como apertura, una ampliación de los límites impuestos, y no como la sumisión destructiva. Es decir, la destrucción o la muerte del yo, en realidad, es un ensanche de la personalidad, lo que Cixous denomina una maravillosa extensión.

También plantea el hecho de que la mujer tiene la capacidad de conectarse más fácilmente con el inconsciente universal, utilizando un lenguaje liberado de los valores y de las connotaciones culturales, el cual ha obtenido durante siglos de logocentrismo. Esta capacidad se relaciona con la experiencia del embarazo y la maternidad, que la une en su propio cuerpo con lo otro. Así, Cixous conceptualiza la escritura femenina como la expresión de una unión especial de las mujeres con la madre, entendida como el dominio de lo preverbal e imaginario.

También afirma que en la mujer siempre persiste algo maternal, que se resiste a los códigos culturales y la empuja a asumir una voz femenina, una voz que se identifica con la leche, “la leche inagotable” (1995: 56). Estas imágenes poéticas que se identifican con la “voz leche” y con la “tinta blanca” (1995: 57) indican la creencia en una fuerza femenina innata y mítica que puede ser el núcleo de la resistencia a la cultura masculina dominante. De esta manera inviste a la mujer de poderes creativos particulares gracias a su condición reproductiva.

Esta concepción produjo críticas en algunas feministas en el sentido de que no siempre es posible celebrar la maternidad y la sexualidad como positivas cuando existen muchas mujeres que son víctimas de violaciones, mutilaciones, obligaciones y embarazos no deseados. Otra implicación política de su celebración de la maternidad como funcional a la literatura e identidad femenina es la exclusión de las mujeres no interesadas en la reproducción, lo cual, en el fondo, puede parecer muy similar a la presión patriarcal.

Para concluir, según los preceptos de Cixous, la literatura femenina, intrínsecamente relacionada con la sexualidad y el deseo de la mujer, debe basarse en el inconsciente, en el imaginario específicamente femenino, para así destruir el orden simbólico del hombre que la mantiene sumisa.

## CAPÍTULO II

### ¿PODEMOS HABLAR DE DIFERENCIAS ENTRE LA LITERATURA ESCRITA POR HOMBRES Y POR MUJERES?

#### 2.1. RECORRIDO HISTÓRICO: DIFERENTES TEORÍAS FEMINISTAS

En respuesta a esta pregunta ha habido y sigue existiendo controversia entre quienes plantean que tal diferencia no existe, entre otros argumentos porque el lenguaje es solo uno, o bien, por parte de varias escritoras, porque fundamentan su opinión en el feminismo de la igualdad que rechaza de plano las diferencias entre ambos sexos. En este punto es importante destacar que existen dos teorías feministas: feminismo de la igualdad y feminismo de la diferencia.

Al respecto, la filósofa Prudence Allen<sup>6</sup> ha mostrado inquietud por definir lo que son las mujeres y los hombres y en qué consisten las relaciones entre ellos. Allen distingue en la historia occidental tres maneras: a) la teoría de la unidad de los sexos, —hombres y mujeres iguales—, b) la polaridad entre los sexos —hombres superiores a las mujeres— y c) la complementariedad de los sexos —mujeres y hombres significativamente diferentes y que son iguales—. El gran defensor de la segunda teoría fue Aristóteles, abiertamente hostil a las mujeres y que se impuso en Europa a partir del siglo XIII cuando las obras de este autor se convirtieron en textos de lectura obligatoria en la Universidad de París.

Resulta posible encuadrar las ideas de Valenzuela en la teoría de la complementariedad, un espacio donde muestra la preocupación por la diferencia sexual y la manifestación de la libertad femenina, fuera del régimen de mediación dominante, es decir, fuera del orden simbólico patriarcal. Sin embargo, cabe destacar que las manifestaciones, en la historia de la diferencia femenina, no se producen necesariamente en el marco de la reflexión y de la práctica de las relaciones entre los dos sexos, sino en el marco de la práctica de la relación entre mujeres, y también, en el contexto de la reflexión en torno a la espiritualidad.

En la época marcada por el triunfo aristotélico, la producción del pensamiento de las mujeres ha sido siempre precedida por un proceso de crisis personal y de autoconciencia

---

<sup>6</sup>Prudence Allen, *Feminist perspective on power* *Stanford Encyclopedia* [en línea], [consultado el 05-10-2017]. Disponible en:  
<<http://stanford.library.usyd.edu.au/archives/sum2006/entries/feminist-power>

(Luisa Muraro, 1994). En este proceso se revela, entre otras cosas, que la subordinación de las mujeres a los hombres es de carácter social, no natural como tantos han querido encasillar este concepto a lo largo de la historia; se revela también que es posible una práctica de vida y un discurso femenino con autoridad, porque autoridad y poder son dos cosas distintas según su origen.

Las dos premisas enunciadas —el rechazo del determinismo biológico y, la búsqueda de una práctica y un discurso con autoridad— siguen siendo fundamentales para el pensamiento de Valenzuela. Al tomar conciencia del carácter social de la subordinación, la escritora busca otras fuentes de autoridad para sus palabras y para sus experiencias separándose del patriarcado y construye lo que llamamos orden simbólico, es decir, le pone nombre a las cosas, a las relaciones, en términos que da sentido a otro régimen de mediación.

La primera autora, francesa de origen italiano, que enunció con claridad estas dos premisas fue Christine de Pizan (2006) a principio del siglo XV. Ella relata de la siguiente manera el proceso que la llevó a rechazar el régimen de mediación masculino y a sustituirlo por una autoridad distinta:

Resolviendo atentamente estas cosas en mi espíritu, me puse a reflexionar en torno a mí misma y a mi conducta, *ya que he nacido mujer*; pensé también en las otras muchas mujeres que he podido frecuentar, tanto princesas y grandes damas como mujeres de mediana y pequeña condición, que han tenido a bien confiarme sus pensamientos secretos e íntimos; intenté decidir en mi alma y conciencia y sin el beneficio de la estima si el testimonio reunido de tantos hombres ilustre podría ser erróneo. Por más que daba vueltas y vueltas a estas cosas, las pasaba por el cedazo, las espulgaba, yo no podía ni comprender ni admitir que su juicio en contra de la naturaleza y la conducta femenina estuviera bien fundada. Yo, por otra parte, me obstinaba en acusarlas a ellas, diciéndome que sería demasiado fuerte que tantos hombres ilustres, tantos solemnes sabios de entendimiento tan elevado y tan grande, tan clarividentes en todo como parece que todos lo han sido, hubieran podido hablar mendazmente; y ello en tantos lugares que me resulta casi imposible encontrar un texto moral, fuera cual fuera su autor, en que no fuera a dar con algún capítulo o párrafo vejatorio para las mujeres antes de terminar la lectura. Esta sola razón me bastaba para obligarme a concluir que todo ello debía ser cierto, a pesar de que mi espíritu, en su ingenuidad y su ignorancia, no podía decidirse a reconocer esos grandes defectos que probablemente compartía con las demás mujeres. Así pues, me fiaba más del juicio del otro que de lo que yo misma sentía y sabía (2006: 25-26).

Este texto expresa cómo el hecho de haber nacido en un cuerpo femenino era utilizado por la política y por la ética viril para justificar la subordinación social de las mujeres.

El recurso utilizado es lo que se entiende como transmodelación<sup>7</sup> o transformación, que le permitió expresar la demanda sin recurrir a la agresión, sino a los sentimientos.

Las obras de Christine Pizan dieron lugar a largas polémicas entre hombres y mujeres que se les dio el nombre de la *Querella de las mujeres*. La manera de difusión pública se hizo en un ambiente intelectual y social, de ahí que la *Querella*<sup>8</sup> tomó forma de debate y tertulia literaria cuyo objetivo fue demostrar el valor de las mujeres.

Se sabe que las mujeres, por ejemplo, han estado durante muchos siglos más cerca de la literatura oral que los hombres. Ellas han creado, mantenido, transmitido, guardado y enseñado la mayoría de la literatura oral del planeta. Canciones de cuna, cuentos, leyendas, romances... forman parte del acervo cultural de las mujeres. Los hombres se apropiaron de la literatura escrita y del acceso a la universidad para capitalizar esa literatura por encima de la oral y se adueñaron de esta manera, durante siglos, de la posibilidad de llegar a lo más alto de lo literario.

Las mujeres solo accedían a la escritura de una manera más doméstica, en sus casas o conventos, y por lo tanto, crearon obras que hablaban de ese mundo, de esa esfera que les pertenecía y que conocían. Muchas veces se expresaban por medio de diarios, cartas o poesías —géneros narrativos escritos en primera persona y de gran carga autobiográfica—, una de las razones por las que eso se ha seguido manteniendo incluso cuando, en el siglo XIX, accedieron a la escritura de novelas, en gran número. El teatro o la teología, por ejemplo, al ser unos géneros de claro alcance público, les han estado más vedados.

Por lo tanto, para la teoría del feminismo de la diferencia, la tarea inicial fue descubrir lo que significaba ser mujer. Solo este proceso le permitiría encontrar su lugar en el mundo, a través de la instauración de una genealogía materna, que origine su propio orden simbólico; aquel que considere los valores de la vida, del nacimiento, del amor, la convivencia, la autoridad moral y, en algunas autoras, el principio divino, como es el caso de Milagros Rivera (1990) que sostiene la existencia del principio divino femenino y el de Luisa Murano (1994), que desarrolla, en toda su obra, el amor como el sentido

---

<sup>7</sup> Gerard Genette: *Palimpsestos*. La literatura en segundo grado, “Las transformaciones modales pueden ser de dos clases: *intermodales* (paso de un modo a otro) o *intramodales* (cambio que afecta el funcionamiento interno del modo)” (1989: 356).

<sup>8</sup> En esas tertulias se establecían redes de sociedad femenina con la práctica de un discurso centrado en la autoestima, en la risa y en la descalificación de las supuestas virtudes de los hombres.



del ser femenino y así determina instauración de un nuevo orden simbólico. Esta presencia de la espiritualidad es también compartida por otras disciplinas como la psicología —psicología transpersonal— y algunas actividades físicas —yoga, meditación zen—. Asimismo, existe un feminismo implicado con el cuidado del planeta llamado ecofeminismo.

Para el feminismo de la diferencia, toda mujer debe aprender a amar a su madre, como paso importante para aceptarse, disculparse y quererse a sí misma. También, tal como manifiesta Mabel Pla (2012), el hombre nace casi fetal del vientre materno y pasa al útero de la cultura —la familia, los grupos en los que se mueve, la comunidad— y en ese medio recibe la segunda gestación, mucho más lenta que la biológica, y esto le da una suerte de indeterminación que es la condición indispensable de un *ser abierto*. Dice al respecto Ortega y Gasset:

Por lo visto el ser del hombre tiene la extraña condición de que en parte resulta afín con la naturaleza, pero en parte no, que es a un tiempo natural y extranatural, una especie de centauro ontológico, que media porción de él está inmersa en la naturaleza, pero la otra parte trasciende de ella [...] Lo que tiene de naturaleza se realiza por sí mismo, no le es cuestión, mas por lo mismo no lo siente como su auténtico ser. En cambio su posición extranatural, no es desde luego, y sin más, realizada, sino que consiste, por lo pronto, en una mera pretensión de ser, en un proyecto de vida (1957: 38).

Recordamos que para Simone de Beauvoir (1949), abanderada del feminismo de la igualdad y de los estudios de género, la diferencia entre hombres y mujeres la provocaba la educación. Por eso su famosa frase: “No se nace mujer se llega a serlo” (113) planteaba así una evidente contradicción con el cuerpo sexuado en femenino. Actualmente, autoras como Judith Butler (1993) y Alicia Redondo Goycochea (2008) añaden a las dos diferencias habituales —las fisiológicas y las sociales— lo que Goycochea llama la querencia, es decir, la conciencia: el acto de voluntad personal de querer ser mujer.

Luisa Valenzuela también coincide con Goycochea en que se requiere una mirada femenina, que permita vivir como mujer, lo cual exige haber armonizado las tres instancias que configuran la identidad sexual de cada individuo, a saber: la fisiológica, la social y la individual. En la primera, se habla de la anatomía —el cuerpo— es la epistemológica, desde donde se conoce la realidad; en la segunda, la social es donde están los lenguajes o, metafóricamente, la voz; y, finalmente en la tercera, la individual

o querencia es la que se corresponde a los múltiples discursos individuales. Conforme a esta clasificación Goycochea (2008) expresa:

...creo que entre los seres humanos hay dos miradas o epistemologías sexuales cualitativamente diferentes que son la masculina y la femenina y, dentro de ellas, tres géneros, así como cuatro lenguajes o voces, que, a su vez engendran multitud de discursos individuales. [...] pienso que una mujer lesbiana, más que constituir una epistemología diferente frente a una mujer heterosexual, lo que constituye es un lenguaje diferente, y lo que hace es instalarse en las fronteras del sexo femenino, más alejadas simbólicamente de los hombres, pero absorbiendo parte de su modelo en tanto que vuelve su deseo hacia su propio sexo, algo que sucede igualmente en el caso de los hombres homosexuales (2008: 12).

Es decir, que si bien la mirada nace en el cuerpo no es en el cerebro racional, sino en el deseo amoroso. Esto también lo señala Woody Allen<sup>9</sup> cuando afirma, junto con psicoanalistas, que el arte es producto del inconsciente y de sus pulsiones y deseos, y no de la razón.

En general, se puede verificar que la narrativa femenina ofrece temas y formas literarias específicas, pero no exclusivas, pues solo ciertos motivos temáticos son cualitativamente diferentes a los masculinos, mientras que el resto de las diferencias hay que buscarlas en la frecuencia de uso, en su mayor o menor presencia, lo que exige analizar el texto completo y no solo buscar marcas en fragmentos. En otras palabras, se debe de tener en cuenta, además de lo que dice el texto y su forma de decirlo, el análisis de su interpretación ideológica, política y psicoanalítica y sus relaciones con la sociedad, con la psique y otros textos de la historia literaria.

## 2.2. ALGUNAS DIFERENCIAS Y SEMEJANZAS CON LA MIRADA MASCULINA

¿Qué es literatura femenina o literatura de mujeres? Obviamente, en primer lugar la escrita por mujeres, pero quizás no toda y no solo por ellas. Si se cambia la perspectiva y se ve a la vez autores, textos, lectores, mercados y contextos, el panorama crítico sería más exacto y se podría hablar de una literatura femenina en las tres instancias comunicativas: emisor, mensaje, receptor. Además, se debería buscar lo femenino en las obras, en la *intentio operis* como la define Umberto Eco (1995), puesto que en cada obra hay matices cuantitativos en mayor o menor presencia e importancia que afectan a

---

<sup>9</sup>Woody Allen, Entrevista en diario *El País*, 1º de mayo 2002, La cultura página 33, [en línea] [consultado el 18/10/2017].

Disponible en:

<[https://elpais.com/diario/2002/05/01/portada/1020204003\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/05/01/portada/1020204003_850215.html)

cada una de las tres instancias. Estos matices —o diferencias—, incluidos los originados por el sexo, también se dan en grados y están mucho más presentes en algunas autoras que en otras al igual que en las diferentes obras de la misma autora.

Las particularidades, que se observan en las obras de Valenzuela, se dan en todos los niveles de su escritura ya sea por la selección de tema, los personajes protagonistas que los encarnan, así como el punto de vista en que son contadas estas historias, o sea, el sistema de enunciación es tal vez el concepto más importante que comparten sus obras: mostrar el mundo visto a través de un yo femenino sujeto.

Por lo tanto, la escritura de Valenzuela se encuadra en las marcas que menciona Goycochea (2008) a saber: que su autora sea una mujer (aunque puede acercarse un autor) y que el texto lleve señales perceptibles de esa feminidad, y esas instancias se completan cuando la lectora es una mujer o un hombre que reconozca, decodifique y acepte estos valores. Lo que se pretende significar es que las obras literarias, tanto en la forma como en el contenido, tienen marcas de origen sexual, como otras de raza, ideología o clase social.

En lo que respecta a los temas y personajes de las obras de Valenzuela, ellas están orientadas hacia una visión de la mujer completa, sin eludir ninguno de los motivos escondidos como el cuerpo, la materia y la energía, y su funcionamiento. Una de las características destacadas es la utilización de la primera persona (como la encontramos en gran parte de la literatura femenina). Lo cual significa mirar el mundo desde adentro hacia afuera, y esto exige un largo proceso de concienciación que necesita ser contado, porque es un referente casi desconocido en el universo patriarcal. De ahí que la mujer se siente impelida a contar el recorrido de su vida, esto explicaría la abundancia de autobiografías femeninas que muestran este recorrido como inédito, al ser tan diferente a lo que le enseñaron y que aprendió como formas ejemplares de estar en el mundo, que son casi siempre masculinas.<sup>10</sup> Sin embargo, el yo enunciator no tiene que estar siempre unido a lo autobiográfico, sino más bien a lo que se llama autoficción, como fórmula intermedia entre novela y ficción.

El yo manifiesta una forma de ver el mundo, que se expresa en visiones parciales, existenciales, aleatorias, claramente diferentes a las formas impersonales que muestran

---

<sup>10</sup> La narración en primera persona es la perspectiva que unifica los estudios de Biruté Ciplijauskaitė (1988) e Isolina Ballesteros (1994), ambos libros con abundante biografías.

el mundo desde afuera y desde arriba, y lo pueden ver en su totalidad como es el caso de la visión masculina. Al respecto Goycochea opina:

Este complejo viaje interior femenino conlleva un doble reconocimiento de la madre y, también del padre que implica no solo la búsqueda de una misma y de un lugar en el mundo, sino también la búsqueda del sentido de la vida, que desde siempre, llevan a la mujer, y al hombre, aunque de otra manera, al enfrentamiento con su problemático origen y al planteamiento del misterio del mundo y de Dios (2008: 31).

El feminismo de Valenzuela al igual que el de Goycochea propone enlazar a cada mujer con su madre y con su Dios de amor, pero no se identifica con ninguna religión concreta, sino, en cierto modo, con la vía mística que propone una vida en comunicación con las demás mujeres y hombres de todas las clases sociales.

### 2.3. LECTORAS Y LECTORES

Otra pregunta que nos podemos plantear es con referencia a los lectores, ¿podríamos decir que el género influye en sus gustos? Las mujeres, quienes durante siglos han tenido mucha dificultad para acceder a la cultura escrita, ahora poseen más posibilidades de conocer a todos los autores, estilos y géneros literarios, sin importar el desprestigio de la crítica: novela sentimental, *best sellers*, policíaca, cómic, etc. Los hombres, al parecer, son menos generosos e independientes a la hora de leer.

Algunos críticos opinan que el rechazo de los hombres a leer la literatura femenina resulta un claro ejemplo de que la literatura escrita por mujeres sigue estando negativizada. Una de las causas importantes es que se ha estigmatizado a las mujeres, cuando se marca que ellas escriben solo sobre mujeres y lo que les pasa a las mujeres, —lo cual es falaz—, aunque sus libros, mayoritariamente, tengan protagonistas femeninas. Lo que sucede es que cuando un hombre cuenta su vida está contando el mundo, cuando una mujer cuenta su vida está contando su vida, no el mundo. Todos, hombres y mujeres, cuentan el mundo, solo que lo expresan desde lugares y vivencias generalmente distintas. Las mujeres al haber tenido acceso a la universidad y a la creación de los estudios de género han logrado que la crítica literaria feminista haya podido ir desmontando esas consignas.

En este punto resulta necesario desarticular el mito que las mujeres leen más que los hombres. En su libro, *La novela femenil y sus lectoras*, Laura Freixas (2000) demuestra, con datos estadísticos, que las cifras obtenidas indican un 53-57 % para las mujeres y un

43-47 % para los hombres, por lo tanto, esta diferencia no es tan grande. Quizás, se ha exagerado para explicar ciertos fenómenos extraliterarios, como las ventas o premios otorgados sobre todo en el siglo XX (ver Anexos I, II, III).

Asimismo, el hecho de que haya menos autoras que autores lo que visibiliza es que las mujeres siguen teniendo mayores dificultades para acceder a la escritura, porque no es lo mismo leer que escribir, comprar que publicar un libro. Para leer un libro solo se necesita saber leer y tener deseos de hacerlo. Además, en la actualidad hay redes de bibliotecas que acercan los libros que se requieran, pero escribir y publicar es un asunto más arduo. Por una parte, las mujeres siguen teniendo entre sus grandes ocupaciones el cuidado de los demás y eso quita tiempo a cualquier pulsión artística que tenga y, por otra parte, las editoriales —salvo excepciones— siguen apostando por la creación masculina.

Prueba de esto es que la creadora de *Harry Potter*, JK Rowling,<sup>11</sup> firmó con sus iniciales para que un nombre femenino no “lastrara el libro” según ella misma mencionara en una entrevista. El hecho de que todavía se subraye el número de mujeres que llegan a convertir sus obras en grandes éxitos habla precisamente de que todavía se ve como algo nuevo, extraño y para destacar. Siempre se subraya lo excepcional, porque entonces, estas autoras siguen siendo una excepción. El texto narrativo de Virginia Woolf en *Una habitación propia* deja traslucir, no solo las características y las diferencias entre los lenguajes literarios masculinos y femeninos, sino también que una mujer “debe tener dinero” (2015: 116-153). Con esto plantea la necesidad de la independencia económica y personal, hecho que en la actualidad no se cuestiona, pero que ni siquiera estaba planteado en 1929 cuando se publicó el libro, donde también expresa la imposibilidad de los pobres en Inglaterra —y de la mujer especialmente— en acceder a la literatura.

Respecto de la crítica que desalienta la lectura de autoras, Alicia Redondo Goicochea dice:

Gran parte de la literatura escrita por mujeres tienen marcas diferenciadoras suficientes para que los hombres lectores las perciban claramente, pero resuelven el problema de la diferencia diciendo que son mala literatura. Creo que la crítica masculina del siglo XXI debe hacer un esfuerzo para ampliar el

---

<sup>11</sup>Joanne Kathleen Rowling: Entrevistas [en línea], [consultado el 22-09-2017]  
Disponible en:  
<https://goo.gl/VmEbxn>

canon literario y distinguir malo por diferente, sobre todo, después de Derrida y Foucault y sus análisis sobre la parcialidad de los valores. [...]. Sin embargo, aunque cambie el sexo de los lectores y aumenten cada vez más las lectoras, no parece que cambien los de la crítica, que sigue estando, mayoritariamente, en manos y cabezas masculinas... (2009: 35).

Expresar que los hombres y mujeres leen en forma diferente es intentar resolver polémicas de valoración que en realidad se refieren a diferentes gustos e identificaciones como han demostrado los análisis del discurso.<sup>12</sup>

Con respecto a la lectura y escritura del discurso político, Valenzuela entiende que para el desarrollo de este tipo de discurso, en la literatura, se requiere valor y una fuerza personal para superar tanto la censura externa como la autocensura. Esta última se encuentra relacionada con otros aspectos de la literatura de compromiso político: la memoria y el recuerdo de injusticias sufridas, y eso significa que muchos la rechazan instintivamente. Sharon Magnarelli (1988) —cuando trata especialmente el tema de la censura— sostiene que hay una forma de censura que se olvida frecuentemente, que es la que ejerce el lector sin darse cuenta. Según ella, el lector muchas veces rechaza un texto literario por no enfrentarse al dolor de la realidad circundante. Sin embargo, Valenzuela constata que hay escritores que consideran como su deber personal no olvidar el pasado y lo expresa de esta manera:

Nunca podemos permitirnos la cómoda tierra firme de la seguridad a ultranza donde se regodean aquellos que han matado a su otro animal, ya sea el político o el literario. Aquello que se autodenominan respectivamente literarios o políticos, y no son lo que somos nosotras: el escenario de una lucha que muchas veces nos desgarran (2002: 80).

Además, Valenzuela afirma que la escritura de ficción es más desconcertante para el lector que la literatura meramente testimonial o periodística. El personaje literario, como representa un tipo y no a un hombre concreto o histórico, hace que el lector se identifique más fácilmente con él, y por eso es probable que le provoque un sentido de culpa. Así se podría explicar el rechazo a la literatura de temas políticos (2002: 87-88).

Valenzuela explica que el mayor rechazo aparece en la literatura política escrita por mujeres a través de dos hipótesis: la primera, es la defensa de lo que el hombre asume como lo único que todavía le pertenece exclusivamente: el poder y la política. La segunda, es una mayor capacidad de la mujer de destruir los maniqueísmos que regulan

---

<sup>12</sup> Se utiliza “discurso” para designar el proceso comunicativo completo que incluye emisor, mensaje receptor, haciendo hincapié en este último.

los discursos oficiales, algo que resulta desconcertante para el lector, puesto que ofrece una mayor complejidad ética, en la que ya no hay héroes y nadie está a salvo de la duda y de la responsabilidad. Hay una razón más por la que la escritura política de las mujeres le parece más subversiva —aunque también hay hombres que destruyen maniqueísmos en la escritura y tienen un estilo ambiguo que Valenzuela asocia típicamente con la mujer— es cuando una mujer escribe de manera desconcertante: el efecto es mayor por el mero hecho de que el estereotipo ancestral les confiere a las mujeres la misión de tranquilizar (2002: 78).

Podemos agregar que la connotación se hace explícita en el nivel del lenguaje y direcciona una lectura, pero el nombrar-mostrar no clausura el significado, sino que la estrategia que plantea Valenzuela es la búsqueda; una exigencia para que el lector sea más lector:

Es la forma de resistencia que ofrecen las palabras a ser atrapada como tales, y nosotros, escritores y escritoras, con una red de cazar mariposas, siempre corriendo detrás de las dichas palabras con intención aviesa: no ya de clavarlas vivas, un poco revoloteantes y cambiantes, para que el texto tenga iridiscencia necesaria —quizá llamada ambigüedad— que permitirá a cada lector enfocarlo desde su ángulo y reinterpretarlo (2001: 32).

Esta exigencia activa, se potencia en *Los deseos oscuros y los otros...* que no pide ser leído como una autobiografía amorosa e intelectual, sino que pretende una travesía, es decir, atravesar el texto según los indicios de lectura y según los reenvíos a otros textos, cuentos y novelas —mencionados o no— que producen un diálogo intratextual y metatextual. Podemos concluir entonces, según se desprende de lo que expone Valenzuela, que nadie lee objetivamente, no hay lecturas neutrales. El esfuerzo de alcanzar algo de objetividad pasa por asumirse como lector individual, con todas las marcas que eso significa, incluidas las del sexo.

## CAPÍTULO III

### MARCAS DE LA LITERATURA FEMENINA EN LUISA VALENZUELA

#### 3.1. LA REPRESENTACIÓN DE LA ESPACIALIDAD Y LA TEMPORALIDAD SIMBÓLICA FEMENINA

Valenzuela prefiere en su narrativa los espacios interiores frente a los exteriores —una marca típica de la literatura femenina que se puede encontrar en otras escritoras— y tiene como ejes simbólicos los movimientos de fusión, posesión, descenso y horizontalidad. Esto es algo que Biruté Ciplijauskié (1988: 226) lo ha definido como nostalgia de la madre y del mar que la simboliza, y que se ha relacionado con el sexo interior, la matriz, como lugar donde nace la vida y con ella la escritura. Cuando se hace presente lo divino, el movimiento espacial que lo simboliza es también la interioridad horizontal y la oposición vuelve a ser dentro-fuera, que es siempre la más importante, mientras que el universo simbólico masculino se apoya fundamentalmente en la verticalidad y la oposición central es arriba abajo.

El espacio simbólico masculino, según el análisis de Gilbert Durant (1981: 181-265), es el régimen diurno, a su vez, es un espacio exterior que se expresa en términos de verticalidad y sus arquetipos son arriba, frente, abajo. Por lo tanto, la cultura masculina será diurna o del sol y las mejores acciones se expresan con verbos como subir, ascender y trepar, mientras que lo femenino, opuestamente, trata lo descendente, nocturno, lunático, la fusión mística.

Si bien este sistema estructurador de Durand puede explicar el universo simbólico femenino, creemos que este universo debe representarse de forma horizontal, tal como lo plantea Valenzuela en su escritura, ni superior ni inferior, sino igualitario y fraterno. Así también, este concepto se reproduce en *los caminos* de María Zambrano (1987), *el espacio en relación*, de Milagro Rivera Garreta (1998) o *los pasillos y vivir en comunión*, de Alicia Redondo Goicochea (2009). Es decir, el espacio donde sucede la vida de las mujeres es el de su relación con los demás, o sea, el del universo afectivo e interior. Dentro es donde están los órganos sexuales y donde se dan las múltiples comuniones femeninas.

Zambrano asocia este espacio interior, en primer lugar, con la madre biológica, nuestro origen corporal. En segundo lugar, dentro que es donde se produce la unión con el



hombre y la gestación del hijo y, en tercer lugar, es también —simbólicamente— dentro donde se metaforiza el conocimiento, que no es solo el racional, sino que pertenece al universo de la revelación, de la epifanía, que María Zambrano define como la aclaración de uno de nuestros demonios interiores. Por último, es dentro donde se corporiza el universo de los sentimientos, el cual determina la forma de verse y de ver el mundo de afuera desde dentro, de ahí nace en literatura la constante necesidad del yo y de la narración autobiográfica.

En cuanto al espacio de afuera, en la escritura de Luisa Valenzuela, vemos que se caracteriza porque no es solitario, sino que está en relación con los hombres, los niños, los adultos y los ancianos. Esta búsqueda de compañía se da en sus obras actuales y también en las del pasado, quizá esto explica la presencia de pequeños objetos, que acompañan los espacios privados femeninos:

...esa pequeña nena allá en el parque, de largos bucles llamados tirabuzones y mirada tan seria —las manos tras la espalda—, esa soy yo.

Y vigilo a unos cuantos pasos de distancia, la mirada apretada casi como las manos, vigilo el banco sobre el cual he desplegado mis juguetes. Carnada de trencitos, de cochecitos varios, y los niños de la plaza todos frente a mi banco estirando tentativas manos.

—Son míos —les diré cuando por fin toquen los autitos. Y la invitación caerá como ultimátum:

—¿Quieren jugar conmigo? (2002: 19-21).

Por lo tanto, en sus novelas no suelen haber descripciones globales de esos espacios exteriores, sino detalles significativos vistos desde dentro de manera parcial y afectiva, poco minuciosa. Como, por ejemplo, las fotografías, siempre de personas, ya que es propio de las mujeres arraigar todo en las personas, más que en los lugares.

Otro símbolo que cobra importancia en el espacio es el círculo y Valenzuela lo manifiesta cuando opina: “El círculo es una expansión a partir de un centro. Quienes saben, dicen que la energía femenina circula: concéntrica y centrífuga como las ondas en el agua al caer una piedra” (2001: 192). Pone de ejemplo a las Madres de la Plaza de Mayo que han organizado sus manifestaciones en forma de círculo. Esta y otras organizaciones de protesta argentina se expresan, según ella, con un lenguaje esencialmente femenino, constituido por los círculos, los silencios, los vacíos y el color blanco. Considera que esta es una manera de expresión típicamente femenina, porque sin ser directa, consigue hablar sobre lo peligroso y lo prohibido (2001: 193).

Otro aspecto sobresaliente en la narrativa de Valenzuela, al igual que muchas novelistas, es elegir una organización narrativa abierta que permite saltos temporales (como resulta visible en *Los deseos oscuros y los otros...*) que son los que en su ir y venir funcionan como elementos organizadores del relato. Muchas historias escritas por mujeres suelen tener en común estas concepciones temporales y espaciales algo particulares, sin pretender con ello normas cualitativas ni universales.

El tiempo histórico o cronológico suele ceder su protagonismo al tiempo psicológico interno: un momento de la primavera o un día de algún acontecimiento muy afectivo, o muy importante —como el año del enamoramiento o del nacimiento o muerte de un ser querido— marcan hitos más significativos en la vida de las mujeres que las fechas cronológicas o las décadas. El acontecer exterior se vive en relación con los sucesos internos, casi siempre afectivos, que marcan todas las vidas humanas, pero quizás de forma más definitiva en las mujeres.

### 3.2. EXPRESIONES: SOLEDAD Y CORTESÍA

La voz personal de Valenzuela, a veces poco convencional, llega a alterar la coherencia de lo escrito para lograr identificarse con su yo de mujer escritora:

Creo que escribo, entre tantos otros motivos, para alcanzar alguna forma de aceptación, de reconocimiento profundo. No de reconocimiento externo, de aplauso que también está implícito en esa palabra (una carrera, si se la puede llamar así, jalonada a lo largo de una vida), no. De reconocimiento unipersonal e intransferible, concéte a ti misma y esas cosas...  
Y digo que escribir es una maldición de tiempo completo, porque los largos períodos de sequía duelen más que todos los dolores de la escritura juntos. Porque los dolores (horrores) de la escritura suelen estar contaminados por una felicidad exultante (2002: 18).

La presencia del yo de la escritora, señalado en el fragmento, marca la intención de su verdad de mujer. Esta constante presencia del yo es, en nuestra opinión, la característica principal de la escritura femenina, que de este modo muestra su propia identidad. Es una reformulación de escribir como se habla y como se siente.

Luisa Valenzuela encuentra en la narrativa, al igual que ciertas escritoras hispanas, un campo propicio para desarrollar el sentimiento de soledad.

Después de la historia del arroz con leche y la puerta que se abre para ir a jugar, La abrimos con unos y dejamos que otros jueguen solos. Y, lo que es peor, a veces jugamos solos solitos aun en compañía del otro.

Quien juega al borde del abismo juega, y hasta puede jugar a borrar el abismo. El abismo sigue allí, por suerte, y quien juega a borrar el abismo juega siempre y peligrosamente al borde del abismo.  
Jugando con las manos ya cambia la cosa. Quien gusta jugar consigo mismo puede de a ratos olvidar el abismo, pero nunca el vacío (2002: 24-25).

Muchas pensadoras consideran el estado solitario como una condición necesaria para que la mujer pueda formar su identidad propia y realizarse plenamente como ser individual e independiente, y así lo han dejado plasmado en sus obras. Se nota una diferencia entre las escritoras españolas —donde cobra importancia lo social— y algunas pensadoras anglo-americanas —que manejan conceptos más individualistas—.

Al respecto se puede observar que la soledad posee dos características generales: una perspectiva desde lo exterior o social en el cual la mujer busca un espacio físico (es el caso de Virginia Woolf) para escribir y para pensar, y otra, desde una perspectiva interior, en un espacio de la conciencia para desarrollarse como persona y crearse su propia personalidad independiente. Sin embargo, en ambos casos se manifiesta la importancia de estar relacionado con otros seres humanos. Esta situación se revela en la obra de María Zambrano:

La tragedia de estas criaturas es en definitiva la de su falta de espacio interior. Si miramos de cerca, lo primero que sentimos es lo lleno en demasía que está; mundo apretado, poblado de cosas, personajes en embrión, esperanzas y nostalgias, esbozos y proyectos, huellas y presentimientos de realidad sin nombre, mundo que linda o que está dentro de lo inefable y que no por ser inefable es menos real. Que no tengan espacio significa simplemente no la falta de lugar a la manera física, sino la falta de lugar adecuado; criaturas demasiado llenas de realidad y de realidades en un mundo que les ha inculcado una creencia que no les permite acogerlas. Son las víctimas, presas de alucinación y del delirio constante, acosadas de remordimientos por delitos que no han cometido ni podrían cometer; poseídas del vértigo de su infinitud, embriagadas de la posibilidad. La soledad, esa del yo sin espacio, está poblada de personajes, de conatos de ser dentro de un individuo. Multiplicidad abigarrada de seres sin rostro ni nombre, rencorosos de su existencia a medias; tal parece ser el infierno (1988: 67).

Un aspecto, íntimamente relacionado con la teoría de la diferencia y destacado en la escritura de Luisa Valenzuela, es la cortesía en el estilo femenino. Si se tiene en cuenta la línea analítica de Robin Lakoff,<sup>13</sup> las mujeres no usan expresiones vulgares, recurren

---

<sup>13</sup> Robin Lakoff: *La pragmática de la cortesía* [en línea], [consultado el 10/10/2017].

Disponible en:

<http://www.eumed.net/rev/cccss/04/jmhv3.htm>

a menudo a los eufemismos y al cuidado sobre lo que se debe decir, mientras que los hombres son más directos y menos atentos a la sensibilidad ajena. La cuestión que se plantea es la de distinguir entre rasgos característicos del discurso femenino y variaciones ligadas a una situación de interacción no igualitaria, en la que naturalmente son con frecuencia las mujeres las que llevan a cabo la interacción. En otros términos, ¿las mujeres son más corteses porque son mujeres o porque están dentro de una situación que hace que su papel sea subalterno? Según otras autoras como María Rosa Valentina Baroni D'Urso<sup>14</sup>, la cortesía no es un rasgo sociolingüístico que caracteriza sin ambigüedad un código femenino, sino más bien un elemento que marca una determinada situación —más que un estatus social— y que lo emplean tanto hombres como mujeres cuando deben hablar ante un interlocutor que tiene, en esa situación específica, más poder que ellos.

### 3.3. IMÁGENES RECURRENTE: MÁSCARAS Y ESPEJOS

Las máscaras y los espejos son metáforas claves de la teoría feminista de Valenzuela y de su poética narrativa. Con respecto a las máscaras, afirma que conciernen a toda la humanidad, puesto que no hay civilización que no las haya usado en algún momento. En sus ensayos cita a ciertos antropólogos que investigaron que las máscaras fueron creadas por las mujeres, con el fin de entretener y aleccionar, pero luego fueron robadas por los hombres para utilizarlas como instrumentos de poder. Las dueñas de las máscaras, las mujeres de las tribus ancestrales, también eran dueñas del *secreto*, en el sentido de las verdades mitológicas. En lo que se refiere a la mujer actual, la máscara tiene un doble significado: ella debe reapropiarse de las máscaras, pero también rechazar las que le han sido impuestas desde fuera y en contra de su libre voluntad. Recuperar las máscaras para Valenzuela significa recuperar las verdades secretas del mito, del saber ancestral y sagrado que ella ve como un conjunto de narrativas perdidas durante el reinado de la ideología falocrática. Propone así el mito como una alternativa cognoscitiva para la la mujer moderna, enfrentada con un *logos* vinculado fuertemente

---

<sup>14</sup> María R. Valentina Baroni D'Urso, Biografías, [en línea] [consultado el 4/09/2017].

Disponible en:

<<http://www.wuz.it/biografia/1968/Urso-Valentina.html>

con la dominación machista. En los *Los deseos oscuros y los otros...* Valenzuela hace la siguiente reflexión:

¿Dónde termina la escritora y empieza el personaje, o viceversa? ¿Dónde está una, actuando sus propias máscaras, la seducción que es finalmente la gran máscara? Una dejando todo suelto, anotado, en infinitos cuadernos y lo mismo en la vida (2002: 110).

También es un registro reiterado en varias partes de sus textos:

Ese vagar y divagar por vericuetos del alma y mi pasión por las máscaras: todo uno. Las máscaras ocultan la cara dejándola a una detrás, enterita e intocada solo en apariencia, porque la máscara transforma. Y, no contenta con eso, la máscara suele ser la mediadora entre el mundo que conocemos y el mundo de los espíritus (2002: 27).

En el ensayo “Máscaras y palabras” la autora expresa:

Ella se mueve con infinita delicadeza —está sola en la sala, por todas las salas vagó sola— buscando la posición exacta para lograr que el reflejo de su rostro coincida rasgo por rasgo con la máscara. Así permanece largo rato, como con la máscara puesta, pensando en la palabra no dicha, consciente por primera vez que ella también, sí, también en ella estuvo la posibilidad de expresar algo. Amor quizá, o un ansia. [...] Al fin y al cabo la máscara no tiene expresión, solo de placidez eterna (2001: 164).

También Luisa Valenzuela lo relaciona firmemente con su estilo de escritura en el ensayo “Payasos sagrados”:

Poco sé de Bakhtin y su teoría de la carnavalización del texto, y lo poco que sé me llega de segunda mano, usado, lo leo en citas de trabajos críticos. Pero como en el fondo el carnaval y las máscaras son la pasión de mi vida, estoy siempre atenta a lo que siempre ocurre a mi alrededor, tanto en la vida como en mi escritura (2001: 170).

Con referencia a la imagen del espejo es un recurso utilizado frecuentemente por Luisa Valenzuela y que aparece en forma reiterada en la literatura femenina contemporánea, con múltiples funciones. Así lo expone claramente Biruté Ciplijuskaitė en el *Espejo de las generaciones*.<sup>15</sup> En cuanto a la utilización de la figura y contenido de la metáfora referida a los espejos se analizará en el capítulo siguiente en *Los deseos oscuros y los otros...* de Luisa Valenzuela.

---

<sup>15</sup> Biruté Ciplijauskaitė, *Espejo de las generaciones*, [en línea], [consultado el 22/10/2017]. Disponible en: <<https://goo.gl/n6HMHc>

## CAPÍTULO IV

### ***PELIGROSAS PALABRAS Y LOS DESEOS OSCUROS Y LOS OTROS... DE LUISA VALENZUELA***

#### 4.1. CONCEPTOS NARRATIVOS DESTACADOS

En el ensayo *Peligrosas palabras* el discurso político de su poética narrativa y feminista lo desarrolla a través de un concepto clave: “escribir con el cuerpo”; allí Valenzuela describe el origen del concepto y la experiencia que la llevó a pensar en una escritura corporal. Este concepto difiere de las ideas de las feministas francesas, puesto que tiene implicaciones políticas.

La experiencia evocada por la autora tiene que ver con la sensación de peligro existencial durante la época del régimen militar de la última dictadura en Argentina. La sensación de escribir con el cuerpo, la asocia con el miedo provocado en el sujeto por las circunstancias políticas. No se trata solo de política feminista, sino también de lucha contra el terror de Estado, y contra el régimen militar argentino de esa época. En toda su obra narrativa, Luisa Valenzuela consigue reunir dos compromisos: con el feminismo y con la denuncia del régimen dictatorial, y narra el terror desde el punto de vista de la mujer.

Valenzuela, según ella misma relata, sentía miedo de los parapoliciales que podrían estar siguiéndola: era época de muchos secuestros. Lo raro ocurrió cuando empezó a sentir a la vez una cierta vitalidad intensa e incluso una suerte de felicidad inexplicable. La respuesta la encontró años después: “Me sentí feliz porque estaba escribiendo con el cuerpo” (2001: 106).

Se trata por lo tanto de una propuesta que rebasa los límites de lo estrictamente literario y que pretende ser un compromiso vital, aparte del político: “El escribir con el cuerpo se vincula con la esencia más profunda de lo que es el escribir: la razón del ser de la escritora casi tanto o más que la razón del ser de la escritura” (2001: 120). Esto nos lleva a pensar que la visión de Valenzuela excede la escritura de libros.

La autora afirma que existe una relación íntima entre el acto de la escritura y los actos vitales, pero no da una definición precisa de lo que entiende por escritura corporal, incluso llega a decir que es casi imposible formularla:

Al escribir con el cuerpo, también se trabaja con palabras. A veces formuladas mentalmente, otras apenas sugeridas. Pero no se trata ni remotamente del tan mentado lenguaje corporal, se trata de otra cosa. Es un estar comprometida de lleno en un acto que es en esencia un acto literario (2001: 106).

De lo precedente se pueden deducir dos núcleos de constante indagación en la poética de Luisa Valenzuela: la literaturización de la vida y la capacidad de la palabra para aprehender el mundo, tanto en lo que ella designa como realidad como en la ficción, puesto que ambos universos se intercomunican en su escritura, sin discernimiento de su jerarquía.

El libro *Los deseos oscuros y los otros...* presenta esa frontera, pero sin una clara demarcación. Este texto que rememora y relata las experiencias amorosas de su autora, durante su residencia en Nueva York, produce una síntesis entre el material autobiográfico, el literario y el ensayístico.

#### 4.2. EL COMPROMISO POLÍTICO DE LUISA VALENZUELA

Valenzuela, si bien reconoce la influencia de varias ideologías en su actividad literaria, nunca se apartó de su compromiso político en la literatura, en la teoría con la mujer y en el lenguaje. En su lenguaje teórico destaca la tendencia a deconstruir, a plantear dudas y preguntas en vez de formular tesis rígidas.

El punto clave del discurso de sus obras, podemos decir, pertenece a su concepto de “escribir con el cuerpo”, que comprende las reflexiones sobre el goce y el deseo femenino, y sobre un lenguaje particular de la mujer. Sus ensayos son poéticos, fragmentarios, abiertos. Se repiten en ellos ciertas metáforas, como las máscaras, y pone con frecuencia su propia experiencia.

Valenzuela afirma que el lenguaje, solo aparentemente, sale del inconsciente que es asexual y universal, pero que en realidad pasa por zonas preconscientes, donde recibe las características del género sexual:

El ya célebre deslizamiento del significante se vuelve un vaivén erótico, y los valores connotativos que son los que dan el sabor a las palabras se hacen distintos al fluir de la boca o la pluma ya sea del hombre o de la mujer. Cosa que no debería de asombrarnos, puesto que no solo las respectivas posiciones frente al mundo son distintas, sino sobre todo las prohibiciones y los tabúes (2001: 28).

Nos resulta importante destacar que la ensayista mencione que las prohibiciones y los tabúes influyen en la formación de los sujetos. La diferencia entre el lenguaje femenino y el masculino pasa a ser definida, de este modo, dentro de un marco cultural en vez de natural: es construida no dada. También resulta importante la distinción que hace entre el subconsciente y preconsciente como posibles orígenes de la escritura y del lenguaje. A diferencia de las feministas francesas, para Valenzuela el lenguaje femenino no es puramente la expresión del subconsciente con el imaginario. Sugiere que las diferentes connotaciones surgen de un contexto histórico, social y político, y su análisis revela la desvalorización social de la mujer. Escribir con el cuerpo se define de este modo como un concepto ético y político.

Lo interesante en el ensayo *Peligrosas palabras* es su descripción del proceso general de la escritura femenina, habla sobre “el sagrado vértigo de la escritura cuando se lanza a decir por cuenta propia verdades o percepciones mucho más profundas, a veces horribles, de las que creíamos poseer” (2001: 22). El acento en lo sagrado, lo horrible, lo profundo y lo oculto tiene que ver con su idea del lenguaje femenino.

La escritora acentúa la resignificación del sistema de valores heredado con el lenguaje dirigido por la ideología falocéntrica ya que destaca que la sexualidad femenina ha sido, durante mucho tiempo, malinterpretada por los hombres, y pone el acento en la diferencia de la experiencia erótica de la mujer. Por lo tanto, la lucha por conseguir la expresión libre de la sexualidad está en la base del cuerpo de la escritura:

Hay conciencia del cuerpo también para el cuerpo de nuestra escritura. Sería esta una forma de defender nuestro propio oscuro deseo, nuestras fantasías eróticas tan distintas de las del hombre. Nuestros fantasmas. Esos que se suponían no eran femeninos, entre comillas.

Defendemos por lo tanto el erotismo de nuestra propia lengua y de nuestra literatura, para no seguir siendo el espejo del deseo de los hombres (2001: 27).

El deseo se presenta como oscuro, pero no lo debemos interpretar como místico o ancestral, sino que visto en contexto significa la lucha contra la represión masculina, que ha falsificado la verdad sobre la sexualidad femenina, y la relega a lo oscuro, y brinda una imagen falsa, en relación con sus propios intereses. Si el *logos* está simbolizado por la luz, a la mujer le pertenece la oscuridad por esa dicotomía impuesta. Ella afirma que “se trata de un acceso al conocimiento por la vía oscura” (2001: 28). Esa vía oscura es la que se aparta del *logos* e incluso de la propia voluntad consciente



del autor: “Ya estamos aburridas de seguir transitando el iluminado (por los hombres) camino logocéntrico que solo nos lleva donde queremos ir sin permitirnos saber más allá de lo sabido” (2001: 28).

Valenzuela explica la represión que los hombres ejercían sobre las mujeres por el hecho de que eran conscientes del poder que tienen las palabras. Ese poder reside en la capacidad de provocar la duda respecto a las verdades universalmente aceptadas. Las mujeres vivían con las máscaras impuestas de bellas calladas. Su tarea actual es quitárselas y hablar “lo que no pudo ser dicho desde la hegemonía del padre” (2001: 28). Las metáforas de la oscuridad y de las máscaras, nuevamente aquí presentes, constituyen las marcas señaladas de su obra ensayística.

En el ensayo “La mala palabra”, Valenzuela escribe sobre la prohibición para las mujeres del uso de las palabrotas. Considera que esta prohibición, hecha en nombre del decoro y de las supuestas buenas costumbres, tiene efectos más graves “porque no hay posibilidad de acceso a lo positivo sin su opuesto, el negativo revelador y revelado” (2001: 37). Además una prohibición lleva a la otra y a la mujer se le quita de esta manera la libertad general de la expresión. Valenzuela encuentra las razones de esta opresión de las mujeres en el miedo a la subversión al sistema, que aquí llama explícitamente falogocentrismo, siguiendo las ideas de Cixuos:

A las brujas —y somos todas brujas— se les lava la boca con sal roja para purificarlas [...] la boca era y sigue siendo 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).

Una vez más se refiere al “oscuro deseo” y a las mujeres como brujas. La brujería y la oscuridad son la otra cara del falogocentrismo, de la cual la mujer se apropia con orgullo con la intención de aprovecharse de su poder subversivo. La apropiación es doble, quiere apropiarse del lenguaje prohibido, pero a su vez, resignificar el lenguaje cotidiano:

Mujeres en la dura tarea de construir con un material signado por el otro. Construir no partiendo de la nada, que sería más fácil, sino transgrediendo las barreras, rompiendo los cánones en busca de la voz propia contra la cual nada pueden ni el jabón, ni la sal gema, ni el miedo a la castración, ni el llanto (2001: 41).

Consideramos que la teoría de Valenzuela no solo subvierte el discurso logocéntrico sino que también se inscribe en él. Es decir, no solo instituye lo imaginario en lugar de lo simbólico, sino que trata, a través de lo imaginario, de cambiar la estructura y el significado del discurso culturalmente codificado. A diferencia de Irigaray, quien sostiene que la mujer nunca quiere decir nada que se pueda organizar en un sistema, la idea de Valenzuela tiene un alcance concreto y político. La mujer que ella describe quiere participar en la cultura, reorganizarla de acuerdo con sus propios intereses, en vez de destruirla completamente en nombre de una esencia mística femenina.

Valenzuela (2001) también afirma que el texto es el espejo y la nueva máscara de la mujer. Al mismo tiempo, las metáforas del espejo y de la máscara sugieren que la escritura está íntimamente relacionada con la búsqueda de la identidad femenina, como ya se mencionó en el análisis de *Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de Nueva York*.

La escritora también se hace eco de la escuela feminista francesa cuando declara que la “humanidad es masculina y que la masculinidad ha usurpado el lugar de la universalidad” (2002: 19). Es decir, la base discursiva de la humanidad está dominada, casi imperceptiblemente, por el *logos* masculino.

Uno de los ensayos más destacados de Valenzuela sobre el deseo femenino y la escritura se titula “La otra cara del falo” y desde el inicio entra en el debate contra las ideas de Lacan. La autora describe el falo como “la enorme pared semántica” (2001: 45) cuya falta, a diferencia de lo que creía Lacan, puede representar para la mujer un acceso a otro tipo de saberes y deseos no menos válidos que los del hombre.

El ensayo comienza con una declaración en contra de la simbología de la tierra, típicamente relacionada con la mujer. La considera producto de la ideología del patriarcado, porque así se confiere a la mujer un papel pasivo y se suprimen sus deseos y su voluntad de enfrentarlos y realizarlos:

Desde el patriarcado más acérrimo se nos inculcó la idea de que la mujer es parte de la Madre Tierra: la mujer como tierra prometida o, mejor aún, como *terra incognita*. Y en ese territorio de pasiva ambigüedad nos cupo permanecer por milenios, casi consustanciadas con el gran Misterio, misterio incluso para nosotras mismas. Todo por no enfrentar a los supuestos leones, por no enfrentar el posible horror de nuestras pasiones y deseos que no pueden ser confesados porque dejan nuestra vulnerabilidad en carne viva (2001: 44).

Valenzuela propone llevar a la práctica el deseo activo y que la mujer lo exprese a través del lenguaje. Ya que expresar el deseo es un acto de valor, de superación del miedo y de la vulnerabilidad. No ve la vulnerabilidad como algo negativo, sino como un paso hacia la afirmación de la identidad femenina más auténtica. Ya dijimos que Irigaray y Cixous también han expuesto, en sus ensayos, que la pasividad natural de la mujer es una falacia. La simbología de la “Madre Tierra” es solo uno de los estereotipos culturales y literarios que reflejan esa creencia.

Contraria a la propuesta, de Hélène Cixous y de Luce Irigaray, de describir el cuerpo femenino en su totalidad —como demasiado simplista—, Valenzuela admira un cierto método descriptivo que denomina “el regodeo del asco”. Este supone “un hondo reconocimiento por la vida y por el poder generativo de lo que se está pudriendo” (2001: 46).

Pone dos ejemplos. Uno, de la novela *La pasión según g.h.* de Clarice Lispector, en la que la protagonista siente una repugnancia mientras observa una cucaracha que ella ha matado, pero que se come al final de la escena, transformando el asco en un estado de felicidad confusa, mezclada con malestar. Lo más importante del ejemplo parece ser que la protagonista encuentra su identidad oculta a través del contacto oral con el animal amorfo. El segundo ejemplo es similar. Se trata de una escena de la novela *El buzón de la esquina* de Alicia Dujovne Ortiz, en la que la protagonista contempla las babosas en el jardín, y acaba besándolas, y siente que con este acto entra en una suerte de éxtasis del goce. En los dos ejemplos hay contacto oral con el mundo animal más bajo, repugnante y amorfo, como una especie de nada que asusta ni da asco precisamente por la indefinición, para que así se completen las protagonistas y experimenten su ser más profundo y oculto (2001: 46-48).

Para Valenzuela, las protagonistas consiguen de esta manera el “acceso al conocimiento sagrado por vía negativa” (2001: 46). Los actos descritos significan superar el horror y la vergüenza del cuerpo y su fisiología, y unirse con la naturaleza, aunque sea la más salvaje. Esta idea se asocia con el concepto de escribir con el cuerpo, y con la búsqueda de una identidad específicamente femenina:

Lista para saber de sí desde el estado más elemental, más larvario, y al saber de sí saber un poco más de las cosas. Una unión con el universo para alcanzar el secreto. El cuerpo debe conocer el asco, absorberlo

significativamente para poder por fin decir todas sus palabras, que son palabras de sexo sin hablar de sexo (49).

La escritora lo relaciona con la idea de lo abyecto de Julia Kristeva. Esta pensadora dice que “lo abyecto nos confronta con esos estados frágiles en donde el hombre erra en los territorios de lo animal”. Lo define además como “el objeto de la represión primaria” (2006: 21). Valenzuela propone, a partir de esas ideas, una vuelta al estado de no separación, una reunión con lo animal como modo de buscar una identidad diferente y reprimida para la mujer:

Esta forma de inmersión en lo abyecto a la que me refiero siguiendo los pasos de Kristeva para abordar el término parecería ser exclusivamente femenina, y tendría una relación directa con placentas, cordones umbilicales y demás triperíos sanguinolentos no solo expulsados de nuestro vientre a la hora del parto sino siempre presentes en nuestro imaginario. Se requiere valentía para poder enfrentarlos y decirlos y animalarnos a la hora de escapar las limitaciones y acceder a la identidad por la puerta trasera (2001: 49-50).

Esto significa, según su teoría, que entregarse a lo abyecto es un acto subversivo, un desafío al orden y una búsqueda de otra identidad. Concluye el ensayo afirmando que la escritura femenina debería explorar lo primario y lo fisiológico con el fin de investigar un territorio desconocido, oprimido y crucial para la mujer, porque describir lo abyecto es aceptar la realidad en todas sus facetas, sin excluir lo feo y lo horrible, para así captarla y comprenderla mejor.

En el ensayo “Escribir el goce”, Valenzuela amplía las ideas sobre el deseo. Lo relaciona con la duda y el cambio, y le otorga el valor de desestabilizante de los sistemas. Considera que la mujer y sus deseos estaban fuera del lenguaje, pero las circunstancias han cambiado significativamente. La escritora celebra el hecho de que haya aumentado el número de escritoras que intentan escribir el deseo, hacerse visibles, revalorizar el lenguaje heredado:

Hoy, más de 35 años después del seminario XX [de Lacan] gran cantidad de mujeres han logrado tomar el lenguaje por las orejas para sacarlo de la senda trillada...

Habiendo tomado posesión de su propio lenguaje, mejor dicho habiéndose posicionado dentro del lenguaje, habiendo relevado en parte los propios mapas y amojonado su territorio lingüístico, la mujer pudo expresar su deseo y emprender con pasión la travesía hacia el conocimiento (2001: 55-56).

Tomar posesión del lenguaje, hablar del lenguaje femenino, por lo tanto, significa ocupar otro lugar dentro del lenguaje existente, no crear un lenguaje completamente nuevo y diferente.

La escritura femenina vista como escritura del cuerpo y del deseo tiene su valor en la trasgresión del orden establecido:

la sensualidad y la escritura, una y la misma cosa porque así, dirán muchos, es de difusa la sexualidad femenina o quizá porque así es la percepción de la transgresión en el mejor sentido del término, en el sentido de empujar los límites, borrar los límites hasta percibir con un estremecimiento que el cuerpo que escribe y el cuerpo de la escritura se van consustanciando (2001: 55).

La alusión al carácter difuso de la sexualidad femenina nos remite otra vez a las teorías feministas francesas. Esa diferencia sexual se relaciona con la capacidad de borrar los límites establecidos y ofrecer posibilidades de una nueva identidad personal o de una nueva literatura. Finaliza el ensayo con una propuesta de una identidad compleja para la mujer moderna que debería aceptarse tanto en su capacidad racional como sensual. Es decir, en términos lacanianos, la mujer debe aprovecharse de su imaginario reprimido, pero también participar en el orden simbólico:

... la mujer aristotélica, racional, apolínea o mejor dicho palasateneica, se funde con la mujer la/caniana, dionisíaca, platónica, la misma que desde la caverna del goce adquiere, conocimiento del reino de las sombras. Con todas las palabras (2001: 56).

En el ensayo “Pequeño manifiesto”, la escritora describe sus opiniones y sus dudas sobre el compromiso político en la literatura. Constata que “el ser humano es un animal político” (2001: 78). Sin embargo, el interés político se manifiesta como una relación conflictiva en el escritor, debido a que está en una lucha entre su ser literario y su ser político.

Ni crudo realismo, ni difuso surrealismo, más bien una combinatoria de ambos con añadiduras personales varias para pintar esta realidad en la cual quienes se creen dueños de la verdad o quienes instauran los dogmas pretenden manipularnos a su antojo (2001: 78).

Por lo tanto, lo que el escritor debería intentar es reconocer “los hilos invisibles” del poder, desenmascarar la tecnología de la dominación, deconstruir el sistema. Valenzuela considera que cada acto de escritura es a su vez un acto de lectura de la realidad, y en esta lectura lo más importante es no dejarse engañar, de esta manera reflexiona acerca

de la importancia de leer sin prejuicios: con más atención. Asimismo, opina que la lucha literaria contra el poder debe sostenerse incluso en las épocas de menos censura externa porque “la trampas de la dominación están siempre armadas” (2001: 83). Propone deconstruir la lógica detrás de las relaciones de poder y de este modo la autora trata de reconciliar lo literario con lo político:

En lo personal, me interesa deconstruir el discurso del poder, ver a través de él, develar qué nos está diciendo en realidad mientras expresa aparentemente todo lo contrario. Como quien desbarata un mecanismo o desarma el juguete para ver cómo funciona, es posible descubrir en el juego de connotaciones y asociaciones una posible verdad que se cuele contra todas las intenciones del emisor y delata sus falacias (2001: 90-91).

Valenzuela, al igual que otros escritores se sirve a veces de lo grotesco y del humor negro para superar la incomodidad de escribir sobre temas difíciles y dolorosos. Según la opinión de Ana Markovich (2009), el humor negro, lo grotesco y lo lúdico son las características más importantes de la poética narrativa de Valenzuela. Estos recursos son muy utilizados, entre otros, en “Cuentos de Hades” que forma parte del libro de relatos de Valenzuela titulado *Simetrías* (1993). Allí la autora retoma temas, motivos y personajes de los cuentos de hadas clásicos —especialmente respecto a los modelos de mujer— con el propósito de subvertir los códigos socioculturales en los que se basan y construyen estos cuentos de hadas. La autora explica sus intenciones en el ensayo “Ventana de hadas”. Su motivación, según ella, es su insatisfacción por la interpretación simplista de sus mensajes y del sentido implícito. Lo que ella considera problemático es el modelo de conducta social que propone se para las niñas:

Se supone que son historias ejemplares, “cautionary tales” como bien dicen los ingleses, destinadas a preparar a los niños y sobre todo a las niñas para su ingreso en el mundo adulto. ¿Y qué les enseñan a las niñas? Les enseñan a no apartarse del camino trillado, a no ser curiosas (cuando la curiosidad es la madre de todos los descubrimientos), a dejarse someter porque algún día vendrá el príncipe azul a rescatarlas, a esperar durante cien años el beso que despierta, en definitiva a ser sumisas y depender del otro, masculino por cierto (2001: 187-188).

Cuando comparó las versiones orales con las versiones escritas, principalmente con las de Charles Perrault, el “mago representante del patriarcado” (2001: 189), la autora concluyó que las versiones orales han sido distorsionadas y su mensaje cambiado en detrimento de la mujer. Por eso decidió buscar su significado oculto, que proporcione un modelo de la mujer libre:

Me entusiasmó el hecho de poner en acto una teoría; a partir de ahí emprendí la aventura de devolver los cuentos más clásicos de Perrault no a su tiempo pero sí a lo que pienso fue la intención original de las viejas narradoras orales. Ejemplos de libertad en lugar de llamados el sometimiento. A la colección resultante la llamé “Cuentos de Hades”. Poco ya tenían ya de hadas, las historias, y bastante de rebeldía contra infiernos caseros (2001: 190).

En el ensayo “Hoy cuento sobre cuentos” explica que en sus “Cuentos de Hades”, por primera y única vez, trasladó su pensamiento teórico a la narrativa. Las bases teóricas de su interés en los cuentos de hadas están en línea con la crítica feminista al discurso falogocéntrico:

Estudí la vida de Charles Perrault —el primero en *escribir* los llamados cuentos de hadas— y desarrollé una teoría sobre la sistemática sujeción de la mujer por medio de esas historias en apariencia inocentes. Por suerte no me senté a escribir un mal ensayo, sino que dejé la supuesta teoría bullendo en la marmita hasta que al fin encaré, en calidad de relectura, la escritura de los cuentos de hadas como creo que debieron haber sido contados en un principio, con toda su carga subversiva (2001: 184).

#### 4.3. EL ESPEJO EN LAS OBRAS ANALIZADAS

En el libro *Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de Nueva York* (2002), Luisa Valenzuela rememora y relata las experiencias amorosas de su autora y produce una síntesis entre el material autobiográfico, el literario y el ensayístico. El eje de la poética de su obra lo constituye la simetría que divide concepciones, discursos, interioridades, exterioridades, tiempos, estructuras gemelas, pero que a la vez los funde, puesto que las contracaras y los reversos encuentran el punto de fusión, con las resonancias internas que los reúnen, con el espejo que los refleja.<sup>16</sup>

Si por un lado, en la presentación y en el epílogo del libro *Los oscuros deseos y los otros...* la autora despista, también ofrece claves para iniciar la búsqueda de lo no dicho. Un recurso formulado en ambos es la imagen del espejo, esa superficie autorreflectante y autorreferente, pero que es capaz de abrirse a otros espacios:

En el caso de estas anotaciones a la deriva, el encuentro con el otro singular vendría a ser una forma de escribir con el cuerpo. El acto de escritura y el acto de amor son una sola cosa. Equivalente indagación, similar búsqueda. Un sacudir al otro, sacudiéndose de manera equivalente para intentar desgarrar algún mínimo velo, entrever algún secreto por espejo, en oscuridad, como dice San Pablo que vemos a Dios. Movimientos de la vida en pos del elusivo misterio, la eterna zanahoria: el corazón de la palabra,

---

<sup>16</sup> Véase capítulo III; Imágenes recurrente: máscaras y espejos.

aquello que no es eso que llamamos amor —sería demasiado evidente— pero lo engloba y trasmuta (2002: 11).

El espejo que comparte su etimología con palabras cuya referencia es lo figurado, lo espectral de la imagen misma y con todas aquellas que refieren al acto de mirar, contemplar, auscultar, también con las que sugieren un puesto de observación privilegiado, y es un instrumento metafórico y metodológico para indagar qué se narra en este texto.

El universo que plantea Valenzuela no es a la manera del espejo de *Alicia*, sino que da vuelta la función del espejo para buscar el secreto en el punto de convergencia que fusiona uno y otro lado, entre el vidrio y el azogue. Esto constituye una aproximación de la semántica del espejo diseminada en todos sus textos:

Desde el otro lado de la historia una *narra* la historia. Si una narra como vive, si la voz fuera la misma, si la perfecta autobiografía existiera, la historia tendría una sola cara y, o bien no sería real —en tanto historia— o no la habríamos vivido para nada (Cinta de Moebius de la imprescindible opción) (2002: 217).

Desde el título *El deseo oscuro y los otros...* la palabra “otros” convoca a la idea de alteridad, de doble, de semejanza, de ambigüedad y de marcas de posibles otredades para descifrar el secreto que guarda el texto. Elabora un símil de la mente humana que trabaja superponiendo capas e ideas que convocan al lector para realizar recorridos subterráneos y laberínticos. Para ello, los personajes de su obra constituyen el medio que ayudan a tomar conciencia de la femineidad y bucean en el cuerpo de la mujer, como en una gruta, en busca de los misterios que hasta ahora parecía no poseer.

En este viaje interior, la autora va creando imágenes nuevas de mujeres autosuficientes que, al disfrutar de su amor y de su cuerpo, consiguen liberar la mente y alcanzar cotas importantes de libertad, al margen de un universo creado solo para los hombres. El sexo las libera, las hace fuertes aunque también necesitan la atadura amorosa, de un amor que se propone como un modelo bien diferente al del duradero amor romántico:

Suelo querer entrar en la vida de los otros, meterme en sus casas, hacer que me preparen desayunos, pero con la creciente sospecha de que a los otros no voy a permitirles la invasión en mi casita del alma.  
Si hasta al pobre Christian, el amor de mi vida, le di, cuando tuvo que partir al alba a su trabajo, un café con leche con sal, acto fallido de traducción fácil:  
No creas muchacho, esta no es mi función porque estoy muy lejos de ser una



sumisa ama de casa. Soy la viuda negra, la mantis religiosa. Más o menos, digamos (la sal de la vida) (2002: 43).

El amor, en *Los deseos oscuros y los otros...*, aparece unido a momentos concretos del presente, es pasajero y, sin embargo, es absoluto mientras se está viviendo —aparece como si no tuviera límites en el presente—, pero está limitado en el futuro, es decir, un amor que hoy no tiene barreras, pero no tiene futuro. Un amor que destroza y hace enloquecer pues en repetidas ocasiones lanza el personaje al tiempo de la infancia, cuando todavía somos capaces de querer sin explicaciones. La novela contiene metáforas que son de los sentimientos y de las sensaciones del cuerpo femenino. El hilo argumental no interesa, por eso los saltos temporales o los incisos o los paréntesis nos expulsan con frecuencia de la trama y de la anécdota contada, para colocarnos en el extremo de lo sensorial que nos enseña un amor sin límites, pero que no traspasa la fase del enamoramiento inicial.

Una aportación de Valenzuela es su libérrima y escandalosa narradora y su sorprendente punto de vista femenino de sujeto amoroso que ve al hombre como objeto, y que parodia al mundo que describe con un lenguaje desvergonzado y provocador, con un omnipresente sentido del humor.

El libro *El deseo oscuro y los otros...* se presenta como un texto doblado sobre sí mismo, un espejo en que se enfrenta el texto primero (los cuadernos) y el texto segundo (su reescritura). Su lectura deja entrever un motivo recurrente en la narrativa y el pensamiento de la escritora: el viaje como experiencia vital, como vía de acceso al conocimiento. Esta idea también se muestra en las idas y vueltas de la lectura a la escritura o viceversa. La protagonista realiza un desplazamiento temporal en párrafos como, por ejemplo: “Recordar aquí y ahora, en mi casa de Buenos Aires, como si estuviera en la punta de la montaña y más allá como si yaciera en el fondo del que es donde a las cosas les da por suceder” (2002: 13). Además, es un recorrido simbólico de la memoria en la escritura-lectura-reescritura. Las imágenes de la escritura y la memoria atraviesan Buenos Aires y Nueva York:

Estoy sumergida en un mar de cuadernos, algunos muy manoseados, otros a medio escribir, a un cuarto. De acá para allá han sido estos cuadernos, de la ceca a la meca, y más fueron los tiempos de seca, cuando no les presté la menor atención. Ahora, retomándolos, en lugar de una inmersión en el pasado, me siento en un naufragio (9).

Las imágenes dobles del escritor-lector que construye Valenzuela generan identificaciones en espejo en la perspectiva visual del semejante. La escena inicial de *Los deseos oscuros y los otros...* —la narradora, rodeada de papeles, que naufraga en sus anotaciones marginales— es retomada en el texto en el reconocimiento intersubjetivo de su filiación de escritora:

Hay una libertad que a veces me galopa por dentro y me llena de una felicidad corporal casi corpórea. La misma a la que hacía referencia en la anotación que encontré hojeando mis cuadernos (sumergiéndome en ese mar [mare magnum, magma] de papel que soy yo). Y la ma/ma de madre y el recuerdo de esa imagen que me deslumbraba por allá por los 15 años: mi madre sumergida en su propio mar de papeles, metida en la cama y escribiendo —como yo ahora— solo que yo no, no metida en la cama y entrando y saliendo de la cama... (2002: 72).

El peso de las identificaciones: con mi madre con esto de quedarse cada vez más tiempo en la cama escribiendo. Es muy fácil escribir un diario y olvidarse de la verdadera creación (2002: 167).

Tuve que aclarar “como escritora” pensando quizá en desligarme de lo otro, de mi necesario autoconocimiento como persona independiente, forjada de mi propia mano. Quizá el reconocerme como escritora sea lo más difícil, sin embargo. Debe haber allí una muy oculta, muy primitiva sensación de matar a la madre. Sobre todo en mi caso. Habrá que hacerlo nomás: matar a la madre que todos llevamos dentro. [...] salirse de madre, ya lo he escrito en alguna parte (2002: 128).

Valenzuela también hace uso de la imagen especular en el interrogante de quién escribe —tanto en el texto primero como en su reescritura— formulado por la narradora: “La mejor manera de ser protagonista de la historia sin ser protagonista de la historia es ser la autora de la historia” (2002: 104) y lo reitera varias veces a lo largo de su obra: “Si yo soy otra como tan sabiamente supo establecer el poeta, esa otra escribirá sobre mí. Y yo escribiré sobre ella, alternativamente y pocas veces —o ninguna— se sabrá quién tiene la palabra o sostiene la pluma” (2002: 209). La incógnita sobre la identidad, la veracidad de los hechos narrados se sostiene durante todo el texto como un desdoblamiento del sujeto que enuncia, que se mira a sí mismo, pero que evidentemente, ve al otro:

¿Y quién me desreconoce más que yo misma? Todos quizá o quizá nadie y por eso vivo sacudiéndolos, para que me vean, no digo ya que me acepten pero al menos me vean como soy [...] Si es por eso yo también tendría que aprender a aceptarme en todos mis aspectos y guardar todas mis fotografías. Sin embargo acepto solo una pocas imágenes de mi cara y me creo siempre igual y como casi nunca me encuentro en las fotos, las destruyo (2002: 60).

Esta negación del yo, de su reconocimiento en los que llama cuadernos, apuntes, notas al margen, papeles manoseados y hasta bolsa de gatos, busca restaurarlo en la letra. Por eso, el procedimiento constructivo de la escritura consiste en una reunión de fragmentos de diversa textualidad: narraciones de anécdotas, sueños y relatos, minificciones, confesiones, cartas, formas poéticas y variados tipos textuales. Estos mosaicos, verdaderas viñetas vivenciales, articulan en *Los deseos oscuros y los otros...* las distintas historias de los amores de la protagonista y, de esta manera, ensamblan los motivos literarios con las motivaciones vitales, y generan reflejos de uno en otro como en un juego de espejos.

Por otra parte, cada fragmento está separado por un espacio en blanco, incluso algunos tienen diferente tamaño de fuente y tipografía. Esta heterogeneidad tipológica y visual, pensamos, se corresponde con la conceptualización de heterogeneidad enunciativa y su discurso. El fragmento marcado funciona como un cuerpo extranjero cuya condición de diferente, de otro, constituye una doble afirmación del yo que enuncia.

Por lo tanto, el texto que se escribe con la lectura en el juego especular es un texto-espejo que da vuelta sobre sí para evitar la duplicación y conjugar mundos disociados al devolverle al otro un atisbo de sí mismo.

## CONCLUSIÓN

A partir de lo analizado, podemos considerar que Valenzuela da a sus escritos una visión holística e integral que tiene como centro a mujeres y a hombres completos, no fragmentados. Ella despliega el concepto de lo dual solo como símbolo de la aceptación del otro, de la dialéctica inclusiva, y en general, de los valores que se asocian con lo femenino.

Vemos que su narrativa es abierta en el sentido de que en vez de formular respuestas hace preguntas que llevan a otras preguntas. Por lo tanto, la narrativa así concebida, idealmente, mantendría su poder subversivo respecto a los mecanismos del poder político sin tener que ofrecer un modelo alternativo al sistema vigente.

La escritura femenina, en la visión de Valenzuela, y a diferencia de las propuestas de la escuela feminista francesa, no se acaba en lo imaginario, sino que tiene como fin captar el símbolo, entender y reconstruir el orden simbólico-cultural, en vez de simplemente cuestionarlo o destruirlo.

Lo que ella propone es un concepto del escritor testigo, siempre en alerta para observar las injusticias que ocurren a su lado, sin olvidar su propia subjetividad y su mundo interno. Es decir, ser el testigo de dos mundos, del suyo propio y del mundo que lo rodea.

Según el análisis efectuado de su obra, podemos deducir que escribir con el cuerpo significa, precisamente, asumir que la subjetividad es discursiva. El cuerpo viene a representar una posición inestable y dinámica del sujeto, lejos de cualquier esencialismo biológico. Se constituye así un concepto inclusivo en vez de exclusivo. Propone utilizar las facultades tanto de la mente como del cuerpo para expresar el impulso vital y manifestarlo en el trabajo de la escritura.

La clave que da fuerza a todos sus personajes es, quizás, que no ceden ante las adversidades del género, ni a las de la vida. Por una parte, plantea la necesidad de superar las trabas que existen por ser mujer: la falta de libertad y de proyecto de vida propia, la maternidad no siempre deseada, la violencia de género, la doble moral etc. Por otra, el imperativo de buscar la fuerza y descubrir las estrategias para seguir en el camino personal y para conseguir así que nuestros destinos sean más nuestros.

Conforme a la interpretación realizada de los diferentes textos mencionados en este trabajo —desde la teoría feminista, los temas, las voces narradoras, los personajes, los espacios, los tiempos, las estructuras narrativas y los estilos—, quizás podemos hablar con mayor precisión de un *tono femenino* y un *tono masculino*. Sin duda, la mirada femenina está completando la cultura occidental, pero no la de todas las mujeres, sino las de aquellas que no se han olvidado de mirar el mundo en femenino o que han reaprendido a hacerlo, y defienden esa mirada como una cultura propia.

Lo cierto es que en la era de la globalización del fin de las utopías y de la consolidación de los discursos neoliberales, se advierte en la primera década del siglo XXI, una mayor intolerancia hacia las diferencias culturales, religiosas, y étnicas, donde la exclusión y marginalidad abarcan mayores sectores de la sociedad. La expresión de la subjetividad es cada vez más negada y todo parece despersonalizarse individual y colectivamente. En esa perspectiva, el reto está planteado. Es necesario dar respuesta a los silencios, examinar los discursos de los que se ha dicho mucho y nada sobre el matrimonio, la maternidad, el cuerpo femenino, el espacio íntimo y el espacio público, en la construcción de una subjetividad enfrentada a nuevas formas de relación social. Asimismo, es necesario estimular una conciencia de la otredad en defensa de nuestra identidad cultural e histórica latinoamericana, contra una civilización negadora de la diversidad y la diferencia cultural.

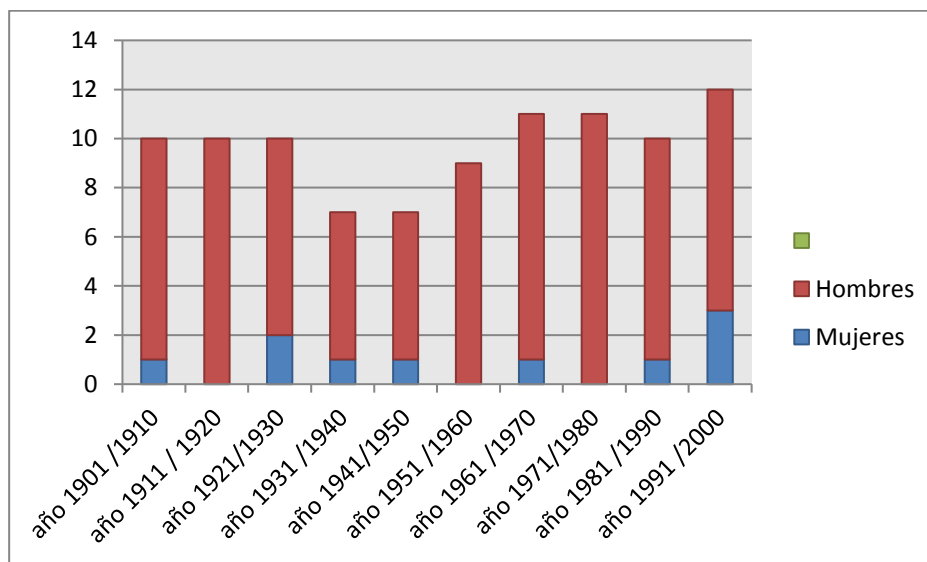
En suma, parece que este siglo XXI, como cosmovisión, está pidiendo formas complejas de pensamiento que integren la pluralidad de miradas, que incluya lo mestizo, la mezcla, la riqueza de ver el mundo desde varias perspectiva para poder comprender una polifonía de culturas muy diversas. Cada cual deberá aportar la suya y las miradas femeninas, obreras, negras, etc., tienen sin duda mucho que aportar todavía. Pensar en plural, tener en cuenta al otro, a la otra y a lo otro puede ser también un salto cualitativo en la forma de ver el mundo, intentando colocarse en una perspectiva nueva, sin perder la anterior. Eso es lo que puede aportar a unos ojos de hombre la perspectiva de la mujer. Finalmente, podemos agregar que la literatura femenina en general, y Luisa Valenzuela en este caso particular, representa un estar en conciencia con el otro.

## ANEXO I

### PREMIOS NOBEL DE LITERATURA EN EL SIGLO XX (COMPARACIÓN DE CANTIDADES)

	Mujeres	Hombres
año 1901/1910	1	9
año 1911/1920	0	10
año 1921/1930	2	8
año 1931/1940	1	6
año 1941/1950	1	6
año 1951/1960	0	9
año 1961/1970	1	10
año 1971/1980	0	11
año 1981/1990	1	9
año 1991/2000	3	9

Fuente: Elaboración propia



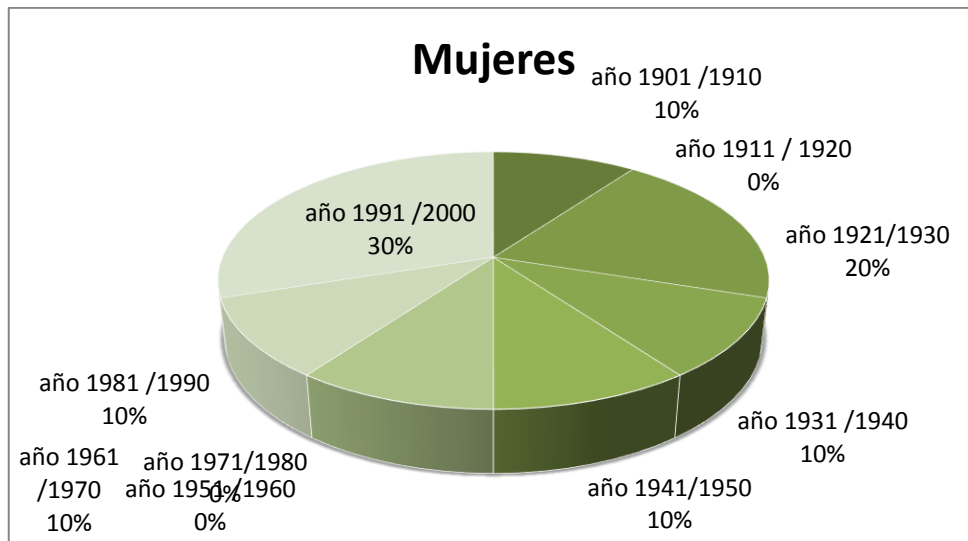
Fuente: Elaboración propia

## ANEXO II

### PORCENTAJE APROXIMADO DE PREMIOS NOBEL EN EL SIGLO XX

	Mujeres	Hombres
año 1901/1910	1	9
año 1911/1920	0	10
año 1921/1930	2	8
año 1931/1940	1	6
año 1941/1950	1	6
año 1951/1960	0	9
año 1961/1970	1	10
año 1971/1980	0	11
año 1981/1990	1	9
año 1991/2000	3	9

Fuente: Elaboración propia



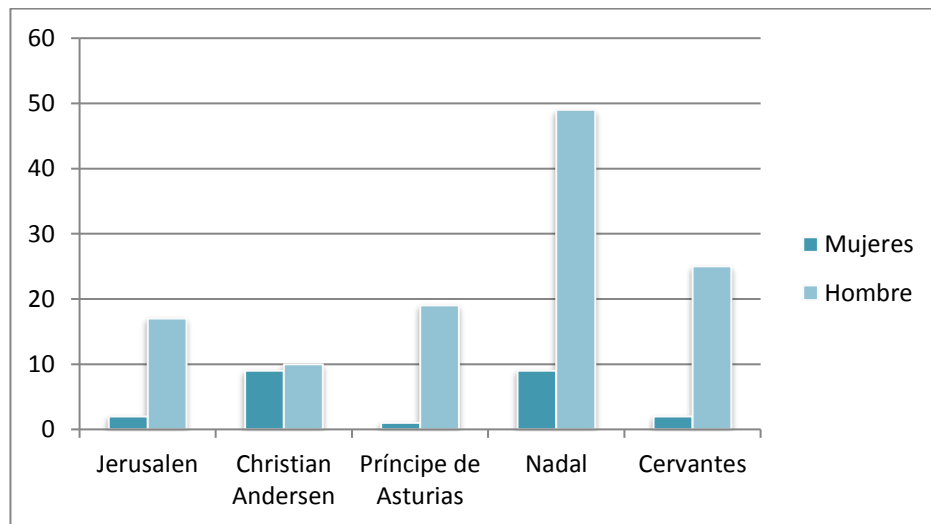
Fuente: Elaboración propia

### ANEXO III

#### PREMIOS DE LITERATURA EN EL SIGLO XX

	Mujeres	Hombre
Jerusalen	2	17
Christian Andersen	9	10
Príncipe de Asturias	1	19
Nadal	9	49
Cervantes	2	25

Fuente: Elaboración propia



Fuente: Elaboración propia



## BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, M. (1982), *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- BALLESTEROS, I. (1994), *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*, Nueva York, Peter Lang.
- BARTHES, R. (1978), *El placer del texto*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- BEAUVOIR, S. de (1949), *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra (1998).
- CIPLIAUSKAITÉ, B. (1988), *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos.
- CIXOUS, H. (1995) *La risa de la medusa: Ensayo sobre la escritura*, prólogo y traducción de Ana María Moix, Barcelona, Anthropos.
- DERRIDA, J. (1984), “Nietsche. Política del nombre propio”, en *La filosofía como institución*, Barcelona, Juan Garnica.
- DURAND, G. (1981), *La estructura antropológica de lo imaginario*, Madrid, Taurus
- ECO U. (1995), *Interpretación y sobreinterpretación*, Madrid, Cambridge University Press de España.
- FREIZA, L. (2000), *La novela femenil y sus lectoras*, Barcelona, Destino.
- GENETTE, G. (1962), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Buenos Aires, Seix Barral, 1989.
- IRIGARAY, L. ( 2009), *Ese sexo que no es uno*, traducción de Raúl Sanchez Cedillo, Madrid, Akal.
- KRISTEVA, J. (1988), *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis Ferdinand Céline*, 6.ª edición, traducido por Nicolás Rosa y Viviana Ackerman, México, Siglo XXI. (2006)
- LACAN, J. (1971), *Escritos I*, traducido por Nicolás Segovia, México, Siglo XXI, (1992).
- MAGNARELLI, S. (1988), *Reflexión/refracciones: reading Luisa Valenzuela*, New York, Peter Lang.
- MARKOVICH, A. (2009), *La identidad femenina y las relaciones de poder*, Cátedra del departamento de filología hispánica, Universidad de Barcelona.
- MARTÍN GAITE, C (1993), *Entre visillos*, Barcelona, Destino (1994).
- MATUTE A. M. (1997), *La voz del silencio*, Madrid, Espasa.

- MOI, T. (2006), *Teoría literaria feminista*, Traducción de de Amais Bárcena, Madrid: Cátedra.
- MURANO, L. (1994) *Autoridad sin monumentos* DUODA Revista d'Estudis Feministes núm 7-1994 Traducción del italiano de Maria-Milagros Rivera Garretas, 86.
- (1994), *El orden simbólico de la madre*, Madrid, Horas.
- ORTEGA Y GASSET, J (1957), *Meditación de la técnica*, Madrid, Revista de Occidente.
- PERÉZ, J. W. (1983), *Novelistas femeninas de la posguerra española* Madrid, J Porrúa Turanza.
- PIZAN, C. DE (1405), *La ciudad de las damas*, Ediciones Siruela. 2006.
- PLA M. (2012), *Génesis y estructura de la identidad femenina*, Buenos Aires, Espacio.
- REDONDO GOICOCHEA, A. (2008), *Mujeres y narrativa, otra historia de la literatura*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- RIVERA GARRETA, M. (1990), *Textos y espacios de mujeres. Europa siglo IV-XV*, Barcelona, Icaria.
- (1994) *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. Barcelona, Icaria.
- (2001), *Mujeres en relación*, Barcelona, Icaria.
- SARUP, M (1993), *An introductory guide to post-structuralism an postmodernism*, London, Harvester Wheatsheaf.
- VALENZUELA, L. (1999), *Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de Nueva York*, Buenos Aires, Norma, (2002).
- (2001), *Peligrosas palabras*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial SRL.
- WOOLF. V. (1929), *Un cuarto propio*, Buenos Aires: El cuenco de plata, 2015.
- ZAMBRANO, M. (1943), *La Confesión: Género literario*, Madrid, Mondadori, 1988.
- (1987), *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza.

## DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

- ALLEN, A. *Feminist perspective on power* *Stanford Encyclopedia* [en línea], [consultado el 05/10/2017].  
 Disponible en:  
<http://stanford.library.usyd.edu.au/archives/sum2006/entries/femenist-power>

- ALLEN, W. Entrevista en diario *El País*, 1º de mayo 2002, La cultura página 33, [en línea] [consultado el 18/10/2017].  
Disponible en:  
<[https://elpais.com/diario/2002/05/01/portada/1020204003\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/05/01/portada/1020204003_850215.html)
- BARONI, D`URSO, V. Biografías, [en línea] [consultado el 12/10/2017].  
Disponible en:  
<<http://www.wuz.it/biografia/1968/Urso-Valentina.html>
- CIPLIJASKAITÉ, B. *Espejo de las generaciones*, [en línea], [consultado el 22/10/2017].  
Disponible en:  
<<https://goo.gl/n6HMHc>
- DE SASSURE, F. *Curso de lingüística general* [en línea], [consultado el 13/9/2017].  
Disponible en:  
<<http://www.fba.unlp.edu.ar>
- LAKOFF, R. *La pragmática de la cortesía* [en línea], [consultado el 10/10/2017].  
Disponible en:  
<<http://www.eumed.net/rev/cccss/04/jmhv3.htm>
- ROWLING, J.K. Entrevistas [en línea], [consultado el 22-09-2017]  
Disponible en:  
<<https://goo.gl/VmEbxn>
- VALENZUELA, L. Biografía, [en línea], [consultado el 20/08/17].  
Disponible en:  
<<http://www.luisavalenzuela.com/biografia>