

ESCRIBIR A OSCURAS: “EL GUERRILLERO” DE ALBALUCÍA ANGEL Y “EL LUGAR DE SU QUIETUD” DE LUISA VALENZUELA¹

Carolina Rocha

Resumen

En este artículo analizo dos cuentos de distinta difusión publicados a fines de los años 70: “El guerrillero” de Albalucía Angel (1939) que pertenece a la antología ¡Oh gloria inmarcesible! (1979) y “El lugar de su quietud” de Luisa Valenzuela (1938) incluido en Aquí pasan cosas raras (1975) para mostrar, primeramente, cómo las escritoras producen obras de ficción que tematiza la violencia, el autoritarismo y la censura de las sociedades de las cuales forman parte. En segundo lugar, quiero subrayar las formas que utilizan para referirse a estos temas alejándose de los modelos masculinos al presentar transgresiones temáticas y formales. Dichas transgresiones aparecen en la mezcla de lo erótico y lo violento en el caso del cuento de Angel o, en el uso de la ironía y el humor negro en el cuento de Valenzuela.

Abstract

In this article I analyze two short stories published in the late 1970s: “El guerrillero” by Albalucía Angel (1939), which belongs to ¡Oh gloria inmarcesible! (1979) and “El lugar de su quietud” by Luisa Valenzuela (1938) included in Aquí pasan cosas raras (1975) to show how these women writers penned short fiction that thematizes the violence, authoritarianism and censorship of their societies. I also intend to highlight the strategies that they deploy to refer to these topics, separating

¹ La autora desea agradecer al profesor Enrique Jaramillo Zuluaga por la lectura atenta del manuscrito y las clarificaciones respecto a la historia política colombiana.

themselves from models set by male writers, which constitute thematic and formal transgressions. These transgressions present a mixture of eroticism and violence in the short story by Angel and in the use of irony and black humor in Valenzuela's short story.

Desde su aparición como género, el cuento hispanoamericano se ha caracterizado por presentar una diversidad de temas, paisajes y técnicas. Entre los temas variados, merece destacarse la recreación artística de los acontecimientos de la historia política y social de los países hispanohablantes del continente. Así, por ejemplo, uno de los primeros cuentos escritos en Hispanoamérica, "El matadero" (publicado en 1871, compuesto a fines de la década de 1830) de Estebán Echeverría recurre a la narración costumbrista² para contar los abusos de los seguidores de Juan Manuel de Rosas perpetrados en las personas de los unitarios u opositores al régimen federalista instaurado por Rosas. La línea iniciada por Echeverría continúa, por ejemplo, en algunos cuentos de Horacio Quiroga (1878-1937) que explicitan la violencia de la selva y la marginalidad de los habitantes de ese área, en los cuentos de Juan Rulfo (1918-1986) donde los personajes del llano aparecen como seres desamparados aún a pesar de la revolución que les había prometido mejoras específicas, temática que también se observa, por ejemplo, en "La muerte tiene permiso" de Edmundo Valadés (1915-1994). En el caso de Colombia, Gabriel García Márquez (1922) y Hernando Téllez (1908-1966) entre otros, presentaron las consecuencias nefastas de las luchas armadas, que aludían a las posiciones irreconciliables que han escindido a las sociedades latinoamericanas desde sus inicios como estados-naciones.

Hasta los años 1970, la narración de las luchas armadas correspondía casi con exclusividad a los hombres, mientras las cuentistas se dedicaban a temas menos sangrientos y más introspectivos. Sin embargo, debido a la influencia de la

² Para mayor información, consultar. El capítulo de Naomi Lindstrom "The Spanish American Short Story from Echeverría to Quiroga" en Margaret Sayers Peden, ed, *The Latin American Short Story. A Critical History*. 35-70.

segunda oleada feminista, del mayo francés, las mujeres hispanoamericanas empiezan a actuar en movimientos estudiantiles y políticos a comienzos de esos años. Paralelamente a esta actividad, la escritura de algunas autoras se hace eco de estos nuevos intereses puesto que temas relacionados con la violencia política se hacen visibles en sus textos. Más específicamente, algunas escritoras empiezan a contar, a través de sus ficciones, los episodios de represión que han testimoniado. Como afirmaba Luisa Valenzuela: “la política nos ha entrado a la fuerza”³ (Castillo 105) y las cuentistas no pueden ignorar el impacto del acontecer político en la vida de sus personajes.

En este artículo analizo dos cuentos de distinta difusión publicados a fines de la década del 70: “El guerrillero” de Albalucía Angel (1939) y “El lugar de su quietud” de Luisa Valenzuela (1938) para mostrar, primeramente, cómo las escritoras comienzan a producir ficción que tematiza la violencia, el autoritarismo y la censura de las sociedades de las cuales forman parte. Al escribir sobre temas políticos, rompen con la tradicional división mujer = casa, hombre = espacio público. Además, las formas que utilizan para referirse a estos temas se alejan de los modelos masculinos al presentar transgresiones temáticas y formales. Las transgresiones formales aparecen en la mezcla de lo erótico y lo violento en el caso del cuento de Angel o, en el uso de la ironía y el humor negro en el cuento de Valenzuela.

El primero cuento que estudio es “El guerrillero”. Este cuento fue publicado en mayo de 1977 en el suplemento cultura del semanario Pueblo y luego incluido en la colección *¡Oh gloria inmarcesible!* (1979). Sin embargo, “El guerrillero” no ha sido objeto de un estudio pormenorizado por parte de la crítica, ni ha sido incluido en antologías o colecciones posteriores en español y paso a nombrar brevemente la omisión tanto del cuento como del hecho que haya sido escrito por una escritora sobre el tema de la violencia.

³ La traducción es mía.

En 1979, se publicó *El cuento de la violencia en Colombia* de Luis Iván Bedoya M. y Augusto Escobar M. que reunió cuentos de cinco escritores: Hernando Téllez, Darío Ruiz Gómez, Manuel Zapata Olivella, Policarpo Varón y Arturo Alape. Como se ve ninguna escritora participa en esta antología. Avanzando cronológicamente, Luz Mery Giraldo B. en el *Nuevo cuento colombiano 1975-1995* que apareció en 1997, presenta 23 cuentos sin que ninguno haya sido escrito por una mujer. Su próxima colección *Ellas cuentan. Relatos de escritoras colombianas de la colonia a nuestros días* (1998) revierte esta situación al hallarse dedicada exclusivamente a la producción de mujeres; sin embargo, Albalucía Angel no se encuentra incluida en la misma. Una explicación posible podría ser que, autoras que han alcanzado repercusión internacional, no necesariamente gozan de la estimación de la crítica de sus países. Esto parece confirmarse en la entrevista que Magdalena García Pinto realizó a Albalucía Angel a fines de los ochenta. Allí, Angel se refiere a los problemas que experimentó para publicar su narrativa en Colombia. Aunque debo aclarar que la obra novelística de Angel ha sido estudiada en diversos trabajos y sigue generando interés en la crítica, sus cuentos no han generado tanto interés.

En el caso de *¡Oh gloria inmarcesible!*, Angel confiesa que la publicación de ese libro le valió a Gloria Zea, editora de Colcultura, ser despedida por haber publicado "historias pornográficas" (García Pinto 47).⁴ A pesar de estos datos, uno de los cuentos de *¡Oh gloria inmarcesible!*, "Monquío" fue traducido por Catherine Tinker e incluido en *Contemporary Women Authors of Latin America: New Translations*, cuyas editoras fueron Doris Meyer and Margarite Fernandez Olmos en 1983. Por su parte, Alberto Manguel tradujo "El guerrillero" al inglés y lo incluyó en su colección *Other Fires: Short Fiction by Latin American Women* (1986). Tal vez corroborando lo dicho anteriormente, Manguel admite que llegó hasta el cuento de Angel por indicación de la poeta Ana Becciú. Sólo recientemente, Claire Lindsey propone, en un artículo publicado en la revista *Studies in Travel Writings*, una lectura de algunos de los cuentos de *¡Oh gloria inmarcesible!*, como si fueran

⁴ Diane Marting menciona los riesgos que entrañaba para una autora tocar el tema sexual: "Portraying the sexual woman could dangerously reflect back upon the woman who wrote the portrayal." (*The Sexual* 7)

crónicas de viajes al interior de una sociedad desmembrada. Lindsey no incluye en su trabajo el cuento que trataré aquí. A continuación, me enfoco en analizar “El guerrillero”.

En un primer momento y debido al título de esta ficción, el lector imagina que el personaje principal del cuento va a ser un guerrillero. Sin embargo, la lectura nos presenta el fluir de la conciencia de una mujer, Felicidad Mosquera, que se habla a sí misma. Felicidad es una campesina humilde que vive sola en medio de un territorio convertido en campo de batalla y, por lo tanto, es testigo de las víctimas que se ha cobrado la violencia armada entre sus vecinos y lugareños. Como testigo, sabe qué castigos, vejaciones o muertes esperan a los que son acusados de proteger o ayudar a los guerrilleros. En ese sentido, Felicidad anticipa lo que le sucederá a manos de “ellos”- los opositores de los guerrilleros - dado que ella se encuentra en la misma categoría de sus conocidos por haber encontrado y ayudado a un rebelde. Mencionaré al guerrillero en una líneas pero lo que me interesa destacar ahora es que hay una cierta fatalidad en el destino de Felicidad, un aire de impotencia que se vislumbra en las palabras rotundas “eso es así, Felicidad. Ansina mismo.” (115) Frente a la fuerza destructora de los victimarios, no le queda a la protagonista nada por hacer para torcer un destino que se presenta como trazado. O tal vez sí, mediante la rebelión interior en el momento que intuye la cercanía de la muerte. ¿En que consiste esa rebelión interior?

Para mí, consiste en atenuar la llegada de la muerte con el recuerdo de lo vivido. Es por eso que Felicidad recuerda el encuentro y los momentos compartidos con el guerrillero. Cuanto más inminente parece el peligro que la acecha, más en fuga está la mente de la narradora-personaje, más rebelde y subversivo se torna el divagar de sus recuerdos.⁵ Esto es porque Felicidad revive los momentos de pasión compartidos con el guerrillero y los vuelve a vivir demorándose en las

⁵ En una entrevista hecha por Helena Araújo, Noé Jitrik habla de la erotización al revés: “el lenguaje de la tortura o de los torturados implica un elemento que es el de esta erotización, pero que se trata de una erotización “al revés”. Esto, llevándolo a sus límites, supone que las personas torturadas no renuncian a la dimensión erótica, sino están presenciando cómo, en su propio cuerpo, el verdadero erotismo, el buen erotismo, el erotismo de la vida, les es arrebatado y les es caricaturizado brutalmente mediante la violación policial...” (236)

imágenes, siendo explícita en las sensaciones que experimentó, usando un lenguaje metafórico donde la urgencia de la pasión queda expresada a través de verbos que denotan acción como entrar, buscar, palpar, hundirse, batir, palpitar, aflorar. Ese lenguaje metafórico es otra expresión de su rebeldía porque no representa el habla de una campesina. Podría pensarse que el pasaje erótico es una falla técnica de Angel que "se olvida" que está usando la voz de una mujer de clase humilde dado que abandona momentáneamente lo que Luisa Ballesteros Rosas denomina como "un lenguaje habitual al medio [rural]" (270). Lo que me parece indudable es que se trata de una apropiación que la autora lleva a cabo de un lenguaje culto⁶ donde lo erótico aparece transformado en una celebración del goce sexual y, por lo tanto, de la vida.

Volviendo al guerrillero sin nombre que aparece herido en la propiedad de Felicidad, es posible afirmar que es un catalista que posibilita la transformación interior en Felicidad: la atrapa y hechiza con su belleza: "Esos escalofríos que sentiste cuando al mirar su rostro reconociste que era bello. Que ese bigote negro te gustaba" (116)

"que fue lo que te dio, Felicidad Mosquera" (116) ... "Porque tú siempre has sido sangre fría. Corazón muy atento. Vigilante" (116) Frente a la frialdad del pasado de Felicidad, la relación amorosa muestra a "otra" Felicidad: activa como amante, que goza con plenitud. Pero ese gozo que es transgresión en las "mujeres de vida honesta"⁷, es tal vez el pecado que cometió Felicidad y por el cual sabe que va a pagar. Y es por esto que Felicidad menciona en retrospectiva signos de la tragedia que se desatará y que ignoró a causa de haberse involucrado sexualmente con el guerrillero, tales como el "mal hado nefasto", "mal augurio", "mal agüero". En efecto, la doble transgresión consistió no sólo en experimentar placer sino en haberlo sentido con alguien prohibido o peligroso.

⁶ Encuentro reminiscencias a la poesía sensual de Gabriela Mistral, por ejemplo, en Los sonetos de la muerte, y de Delmira Agustini en Explosión.

⁷ Doris Sommer en *Foundational Fictions* expone cómo el amor es la base para construir naciones amalgamando a distintos grupos de las sociedades latinoamericanas, de lo cual puede inferirse que las relaciones sexuales fuera del matrimonio son indeseables o como lo sintetiza el título del libro de Marting "peligrosas".

Efectivamente, el texto aparece ambiguo respecto a las transgresiones de Felicidad ya que inmediatamente después que Felicidad revive los momentos de placer sexual con el guerrillero, se autopregunta: “Y quién te va a juzgar” (118) dejando al lector la tarea de imaginar si será juzgada por haber intimidado con el guerrillero sin haber pasado por la institución matrimonial⁸ o por haberse enamorado de una persona había optado por la resistencia armada y que ahora está siendo perseguida. Esta ambigüedad aparece desde el inicio del cuento cuando Felicidad manifiesta que la obligarán a confesar el lugar dónde está escondido el guerrillero. No sabemos si Felicidad conoce con precisión dónde se refugia su amante, pero lo que sí sabemos es que mediante los sentimientos e imágenes, existe un guerrillero que “vive” en los recuerdos y sentimientos de la campesina. Más allá de esto, lo cierto es que el encuentro entre Felicidad y el guerrillero muestra el carácter subalterno de ambos al estar expuestos a los atropellos de los “otros”. Los “otros” nunca aparecen claramente identificados y son siempre aludidos con el pronombre de “ellos”. Como mujer que vive sola en un área de conflicto armado, Felicidad vive a la “intemperie” sin la protección de figuras masculinas, víctima posible de los abusos de “ellos” que ya han sufrido los otros personajes femeninos de esta ficción. A su vez, tanto Felicidad como el guerrillero corren el riesgo de ser torturados físicamente como lo experimentó Calixto Peñalosa - otro personaje de este cuento -, perder los pocos bienes que poseen mediante el incendio del “ranchito” o ser asesinados.

El climax de este cuento crece, indudablemente, con la sucesión de imágenes pertenecientes a un pasado violento que se proyectan hacia un futuro de características similares. Dada la inestabilidad del presente, Felicidad no puede escapar a la muerte o torturas que aparecen como ineludibles en su futuro inmediato y que constituyen una continuación con otros actos violentos del

⁸ En *Escribir a oscuras. El erotismo en la literatura femenina latinoamericana*, Laura Hernández se refiere a la persistencia del matrimonio como base de la sociedad patriarcal “en donde el marido adquiere todos los derechos: sociales, económicos, sexuales, sobre ella, creando el mito de: ‘una mujer sin hombre no vale nada’, que de manera cruel rige hasta nuestros días. (35)

pasado. Sin embargo y siguiendo 'el efecto de knock out' que aconsejaba Julio Cortázar, el final de esta minificción es sorprendente.

Felicidad, en un gesto reminiscente del de Juan Dahlmann, protagonista del cuento "El sur" de Jorge Luis Borges, decide dejar de ser pasiva, sin capacidad de decidir y modelar su destino al elegir, una vez más, transgredir el rol "impuesto" de mujer temerosa y pasiva a merced de los verdugos. Para ello, reprime su temor "ya no llores ni gimas" (118) se presenta sin armas y sin protección alguna a los que vienen a hacerla confesar. Felicidad se autoordena tomar el poco control de la situación abriendo ella misma la puerta, poniéndose derecha y soportando la inquisición de las miradas de las personas que llegarán.⁹ El cuento tiene un final abierto, en el cual el lector decide si Felicidad va a vivir en la realidad de la ficción aunque como personaje que elige su propio destino a pesar de tener los dados en su contra, Felicidad persiste en el recuerdo de los lectores.

Deseo abordar dos ideas más sobre "El guerrillero" antes de pasar al cuento de Valenzuela. La primera tiene que ver la oposición entre el silencio y lo que se expresado oralmente. En "El guerrillero" no hay una exteriorización verbal del monólogo que Felicidad mantiene consigo misma, o sea, hay palabras pero que no llegan a ser enunciadas en forma oral. En consecuencia, predomina acústicamente el silencio. Respecto a la utilización del silencio como forma de expresión, Stacy Schlau afirma:

que parece ser una fragmentación del individuo pero que últimamente funciona como un desafío a las normas patriarcales. El silencio individual puede ser interpretado como una debilidad, pero en el contexto de un discurso nuevo y diferente, sólo puede ser concebido como una deliberada estrategia de contradecir y resistir el canon. (xvii)¹⁰

⁹ Como lo apuntó Araújo, la autora "inventa una retórica de la insubordinación" (100)

¹⁰ La traducción es mía.

El silencio de Felicidad, lejos de ser una actitud conformista implica, como lo presenta el final del cuento, una forma de rebelarse.

La segunda idea a la que quiero referirme tiene que ver con el contexto al que remite esta ficción breve. La visión del cuento posee cierto idealismo en el nombre dado a la protagonista, hecho que podría hacer pensar en simpatías de la autora hacia el obrar de la guerrilla colombiana que, hacia la fecha de publicación de la colección *¡Oh gloria inmarcesible!* se encontraba en proceso de cambio, según lo explican Frank Safford y Marco Palacio: “el período de violencia revolucionaria o violencia de la guerrilla aparece a mediados de los años sesenta y la violencia del narcotráfico irrumpe a mediados de los años setenta” (346).¹¹ Sin embargo, en la misma entrevista que mencioné anteriormente, Angel se refiere al período de La Violencia (1948-1953)¹², del cual fue testigo durante su infancia:

Vi matar a un hombre en frente de mi casa. Y veo la sangre, los palos, los incendios; asisto a la muerte de Gaitán en un pueblito muy pequeño ... Sigue con otros incidentes, con la radio y los periódicos y lo que cuentan los campesinos y lo que le pasó al señor de la esquina, al mayordomo; lo que le pasó a su hermana, cada uno sufre en carne propia, y no eran cuentos, ya era la gente de mi casa, de mi pueblo, de mi esquina y del mayordomo, porque a la gente pobre, miserable, sin nada, fue la que atacó primero esa primera plaga de La Violencia. Fueron los que pagaron con más furor esa avidez de sangre, esa venganza política que hubo en ColombiaEso era lo que contaban los periódicos ... cuentan cómo a la mujer la violan primero ante todo; no hay ninguna regla pero la única que sí es válida es que a las mujeres hay que violarlas, tengan siete años o setenta. Esa es la ley; no les importó si las mujeres eran liberales o conservadoras, se las pasaba a todas por el filo y si estaban encinta, se las abría, se les sacaba el feto y se les descuartizaba el feto ...El crimen mayor de La Violencia ha sido la violencia sexual que tuvo que sufrir la mujer colombiana, cualquiera fuera su color político o su edad. (García Pinto 49-50)

¹¹ La traducción es mía.

¹² Para Frank Safford y Marco Palacio, la Violencia se extendió en el período de 1946 a 1964, aunque los años más violentos fueron los del quinquenio 1948-1953 en los que se calculan entre 80.000 y 400.000 muertes. (345)

Como lo ilustra la cita, el cuento de Angel podría hacer referencia, entonces, a los hechos sucedidos en el primer período de La Violencia, sin aludir directamente al accionar de la guerrilla colombiana en los años setenta. Por otra parte, debo destacar que al incluir la violencia sexual en este cuento, Angel está siendo pionera en explorar uno de los aspectos más siniestros de la represión que se vivió en los países del Cono Sur a partir de mediados de la década del setenta, que es precisamente, el uso de la tortura sexual.¹³

El cuento de Luisa Valenzuela, "El lugar de su quietud" es el último de la colección *Aquí pasan cosas raras* (1975). Si bien este cuento no ha sido objeto de estudio crítico, recientemente Diane Marting ha publicado un excelente análisis sobre "Escaleran" otro cuento de la misma colección. Los cuentos de *Aquí pasan cosas raras* fueron traducidos al inglés y publicados en la edición de Harcourt Brave que incluye la novela *Como en la guerra* (He Who Searches) en 1979. El estudio de los cuentos y novelas de Valenzuela ha recibido considerable atención por parte de los críticos tanto en Europa como en Estados Unidos. Otra confirmación de su popularidad es la inclusión de Valenzuela figura junto a Antonia Palacios, Elvira Orphéee y Cristina Peri Rossi en el estudio del cuento femenino de Ana Rueda en el que la académica elige a estas cinco cuentistas como representativas de este género.

Como en "El guerrillero", "El lugar de su quietud" introduce al lector a la confesión de una voz narrativa que escribe utilizando la primera persona. Esto no es evidente en un primer momento porque la narradora se hace pasar por hombre en la primera parte del cuento "no puedo estar seguro" ... "todavía puede reunirse uno en el café con los amigos" (117) y "esas cosas no tienen porque preocuparnos a nosotros, hombres de cuatro paredes ... hombres adictos al asfalto" (120) hasta

¹³ En otro pasaje de la entrevista de Araújo, Jitrik se refiere a la relación entre el testimonio de mujeres y la tortura en los siguientes términos: "Siempre he pensado que la novedad que implican los testimonios de torturados y torturadas viene de la presencia del ingrediente sexual en la tortura. La novedad consiste en que los torturados asumen explícitamente el elemento sexual que es de violación, brutalización, objetualización, ya sea en hombres o en mujeres. Pero donde aparece con mayor nitidez, valentía y dramatismo, es en los testimonios de las mujeres." (236)

que sorpresivamente la voz narrativa abandona su uso del masculino para decir “trato de ser respetuosa” (121).¹⁴ La causa del cambio de sexo del hasta entonces narrador, se debe al miedo imperante en Buenos Aires, a la sensación de inseguridad física y psicológica que los habitantes de la ciudad experimentan a causa de una represión sin contornos claramente definidos.

En ese marco, el título del cuento deja entrever la ironía, en lo que tal vez sea un juego de palabras ya “el lugar de su quietud” puede ser una clave que hace referencia a la “inquietud del lugar” donde vive la narradora.¹⁵ La inquietud es producida por sirenas y tiroteos, patrullajes y razzias o allanamientos colectivos hechos por la policía. Estos hechos denotan una inusual actividad por parte de la policía o, mejor dicho, hacen referencia a un aparato sofisticado de vigilancia que, entre otras cosas, se encarga de “volar los techos de las casas” para observar qué se hace en la privacidad de sus hogares. La voz narrativa¹⁶ comenta estos detalles con un tono ligero que podría hacer pensar en una aceptación de ese estado de monitoreo. Sin embargo, es indudable que la falta de respeto hacia el espacio privado constituye una seria amenaza para todos los habitantes y limita especialmente las acciones que narradora puede realizar.

Las restricciones que sufren los ciudadanos tienen lugar no sólo en las casas particulares sino también en los espacios públicos. Por ejemplo, la voz narrativa alude a que, reunida con sus amigos, en los cafés “tocamos con suma prudencia el tema (siempre hay que estar muy atento a las muchas orejas erizadas)” (117). Además, a diferencia de lo que ocurría anteriormente “ya se prohíbe escribir aunque se consuma bastante” (118). Las dos citas anteriores muestran la instauración de un estado de represión y auto-censura en el cual, la libertad de expresión queda seriamente restringida. En esas circunstancias, parecería que la

¹⁴ El subrayado en ambos casos me pertenece.

¹⁵ Me refiero a la narradora porque ella admite su fingimiento como una táctica para autoprotegerse de la violencia pero también reivindica su rol como autora de la narración

¹⁶ Para evitar confusiones sobre narrador/narradora, utilizaré voz narrativa para referirme, en adelante, a quien presenta el cuento hasta que se esclarezca su identidad.

única forma de sobrevivir sería adaptándose al silencio, a la supresión de la palabra, a no escribir. La voz narrativa, sin embargo, transgrede la regla de no expresarse, venciendo en parte la atmósfera de miedo imperante. Seguidamente, quiero hacer referencia al temor, antes de enfocarme más en el tema de la supresión de la palabra.

Es cierto que la voz narrativa experimenta una amplia gama de sentimientos derivados del miedo aunque trate de minimizarlos o ignorarlos mediante el uso del homr negro, al que defino como encontrar graciosas situaciones que normalmente no generan ese tipo de reacción. A pesar que las consignas oficiales hablan de que los "buenos" ciudadanos no tienen nada que temer, la voz narrativa es consciente del discurso del oficialismo ya que lo ha internalizado al repetir "el país camina hacia el futuro y personeros esbozados de ideologías aberrantes nada podrán hacer para detener su marcha, y nosotros para sobrevivir hacemos como si creyéramos" (117). La última parte del pasaje citado muestra un simulacro, un fingimiento que también está relacionado con el juego de la voz narrativa de hacerse pasar por hombre hasta casi el final del cuento. En un tiempo marcado por desapariciones, muertes y delaciones, la forma de supervivencia a la que recurre el narrador es ocultar sus señas específicas de identidad, haciéndose pasar por lo que no es. Sólo cuando la voz narrativa confirma que su fingimiento o lugar de escondite es seguro, se atreve a despojarse de su máscara para presentarse como realmente es, con su verdadera identidad.

Sin embargo, esa máscara o falsificación que podría pensarse como gesto de cooptación o cobardía, pronto se convierte en transgresiones de la protagonista. Una de ellas es la que centra en torno a la escritura. Como dije antes, no se podía escribir en espacios públicos y ni el ámbito privado de la casa constituía un lugar seguro para la labor de escritura, puesto que, según la voz narrativa, las casas eran susceptibles de ser revisadas en cualquier momento por las fuerzas de seguridad. La otra transgresión consiste en falsear la identidad haciéndose pasar por hombre, y/o restando importancia a la voz individual escogiendo la primera persona del plural en vez de la primera persona del singular. Sólo cuando la voz

narrativa, ha logrado captar la atención o ha conseguido establecer un pacto de confabulación con el lector, se atreve a despojarse de un género falsamente asumido y logra hablar en el femenino singular. La confabulación que la voz narrativa establece con el lector gira en torno a múltiples confesiones: la primera es la que concierne a su sexo, la segunda se relaciona con su ocupación de escritora, la tercera tiene que ver con el lugar desde dónde y cómo se escribe a pesar de la implantación de la censura. Aquí la narradora confiesa que “escribo a escondidas” (123) y que lo hace a oscuras utilizando un sistema de “tablita con pintura fosforescente” (122). Tanto la oscuridad como el escondite hablan de una ubicación marginal, en contradicción u oposición a un discurso hegemónico excluyente. La cuarta confesión se refiere al tema de lo que escribe: por un lado, la narradora dice que son “unos cuentitos” caracterizando, peyorativamente mediante el uso del diminutivo, la labor en la que el lector sabe, tal vez, se encuentre arriesgando su vida. Por otra parte, la narradora manifiesta que “quizá hasta puedan servir de testimonio” (122) y esta declaración, entonces, problematiza el carácter ficcional que es atribuible a los cuentos, ya que las características de este género no incluían, hasta fines de los años setenta, la denuncia.

Estrechamente relacionado con esto último, quiero mencionar la dificultad de caracterizar este cuento. La narradora desorienta al lector desde las primeras líneas dado que la descripción de hechos insólitos no parece tener relación directa con el título. Las variaciones en el tono utilizado también colaboran en la confusión que genera este cuento: con seriedad se describen las costumbres del interior, el estado de “anormalidad” frente al mayor control de la opinión pública, el humor negro contribuye a que situaciones donde la muerte está presente, se atenuen provocando cierta gracia. Además, hay afirmaciones que parecieran indicar que la narradora se niega a reconocer la seriedad de la situación. Por ejemplo, afirma que “Nuestra vida es tranquila.” (120) Y a continuación “De vez en cuando desaparece un amigo, sí, o matan a los vecinos o un compañero de colegio de nuestros hijos o hasta nuestros propios hijos caen en una ratonera, pero la cosa

no es tan apocalíptica como parece, es más bien rítmica y orgánica." (120) El tono casual es sucedido por la narración de hechos que muestran la inseguridad urbana y el estado de indefensión de los ciudadanos de Buenos Aires. Por último, la narradora incluye disgresiones que podrían explicarse como tentativas de minimizar los graves hechos de violencia y abusos de derecho que incorpora al cuento. Todas estas estrategias están orientadas a transgredir el tono sombrío que el lector esperaría encontrar en un cuento que narrativiza la violencia.

La lista de transgresiones anteriores demuestra que la narradora adopta una actitud de rebeldía frente a la censura y la represión imperante. Elige escribir aún sabiendo que esa acción puede poner en peligro su vida. No obstante, como señalé anteriormente, la escritura es posible porque la narradora se ha cerciorado del éxito de su fachada "respetuosa" y "calladita" que la hacen aparecer como inofensiva mientras, en la oscuridad, escribe "ficciones" testimoniando la inseguridad y atropellos que presenció.

El cuento comienza y termina con alusiones a los "otros" del interior, a los que no creen poder salvarse y por eso, recurren a formas arcaicas, tales como el erigimiento de altares y en la quema del copal para contrarrestar el mal. Frente a esos "otros", el "nosotros" utilizado en gran parte del cuento, alude a los residentes de la ciudad, que creen poder salvarse, que no se resignan y que sienten curiosidad por lo que sucede en el interior. El interior simboliza un foco de resistencia a las limitaciones y atropellos que soportan los residentes de la ciudad. Esa resistencia también se relaciona con la acción de escribir. La narradora admite que su labor es insignificante comparada a la que se realiza en el interior: "Si dejo de escribir, no pasa nada. En cambio, si detuvieran a los del interior sería el gran cataclismo" (124). ¿Cuál es la importancia del interior?

El interior actúa como un espacio simbólico en el que se deposita la esperanza que la narradora no encuentra en su medio, la ciudad. Si la ciudad está "tomada" por la vigilancia y es el escenario de la represión y la censura¹⁷, el interior

¹⁷ Me referí más detalladamente a este tema en "Violencia de Estado y literatura en Argentina" (1973-2003) 196-199.

representa el lugar que aparece intacto, sumido en rituales arcaicos, en un tiempo que no conoce urgencias y en labores que constituyen la única esperanza posible. A pesar que la referencia a lo arcaico y ritual pueda leerse como crítica a una forma de vida alejada de la modernidad, la narradora les asigna a los del interior el lugar de la esperanza al decir “Escribiendo sin descanso puede que algún día alcancen el presente y lo superen, en todos los sentidos del verbo superar: que lo dejen atrás, lo modifiquen y hasta con un poco de suerte lo mejoren” (124). A los del interior, les asigna, entonces, luchar contra el conformismo o las restricciones imperantes en la ciudad. Coincidentemente, estas son las metas que la propia autora se propuso al iniciar la colección de cuentos. Como lo manifiesta en el prólogo a la segunda edición de *Aquí pasan cosas raras*:

Fue necesario, ya en ese entonces, espiar a través de la malla: hablar de los peligros. Pero estábamos demasiado azorados por la triple A que amenazaba espejarse al infinito. Supe entonces que la única manera de volver a apropiarme de mi realidad – en el mínimo espacio que se nos es concedido – era a través de la escritura. (5)

“El lugar de su quietud” sintetiza el objetivo de la colección mediante la transmisión “callada” y “respetuosa” aunque también transgresora de los abusos que tuvieron lugar en la historia argentina de la década del setenta. En efecto, quiero remitir al lector a lo que observé en la minificción de Angel que el silencio en estos cuentos no significa una forma de complicidad con la violencia sino que muestran, precisamente, una forma de resistencia.

En conclusión, los cuentos escogidos de Angel y Valenzuela, publicados en un lapso de cinco años, poseen en común la innovación que realizan las autoras al incursionar en temas de violencia política, hasta entonces, narrados mayoritariamente por hombres. Ambas escriben “a oscuras” al atreverse a elegir temas hasta entonces “censurados” y por eso ambas ficciones transgreden reglas impuestas por la sociedad sobre las formas y temas que deben ser objeto de la escritura.

Utilizando el fluir de la conciencia en el caso de "El guerrillero" y la confesión de la narradora de "El lugar de su quietud", las autoras presentan las consecuencias en las vidas de hombres y mujeres, despojados de su libertad de expresión y sujetos a las garras del miedo. Ambas recurren a un tono de confesión, mediante el cual los personajes femeninos exteriorizan sus pensamientos y sentimientos respecto a una situación política en donde predomina la violencia. Al hacer esto, estos cuentos reivindican el espacio de la mujer, no sólo como personaje sino también como productora de textos y, al hacer esto, anticipan, en parte, los testimonios de grupos subalternos que se harán populares en la década de los ochenta.

Obras citadas

Angel, Albalucía. *¡Oh gloria inmarcesible!* Bogotá: Editorial Colombiana, 1979.

Araújo, Helena. *La Scherezada Criolla. Ensayos sobre Escritura Femenina Latinoamericana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989.

Ballesteros Rosa, Luisa. *La escritora en la sociedad latinoamericana*. Cali: Editorial Universidad del Valle, 1997.

Bedoya, Luis Iván y Augusto Escobar M. *El cuento de la violencia en Colombia*. Medellín: Ediciones Pepe, 1979.

Castillo, Debra. *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*. Ithaca: Cornell UP, 1992.

García Pinto, Magdalena. *Historias íntimas. Conversaciones con diez escritoras latinoamericanas*. Hanover: Ediciones del Norte, 1988.

Giraldo B, Luz Mary. "Cuento colombiano: un género renovado" en *Cuento en Red* 5 (2002): 1-19.

Giraldo B, Luz Mary. *Ellas cuentan. Relatos de escritoras colombianas de la colonia a nuestros días*. Bogotá: Seix Barral, 1999.

Giraldo B, Luz Mary. *Nuevo cuento colombiano 1975-1995*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Hernández, Laura. *Escribir a oscuras. El erotismo en la literatura femenina latinoamericana*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 2000.

Lindsey, Claire. "Wish You Weren't Here: The Politics of Travel in Albalucía Angel's ¡Oh gloria inmarcesible!" *Studies in Travel Writing*, v 7.1 (2003): 83-98.

Lindstrom, Naomi. "The Spanish American Short Story from Echeverría to Quiroga", *The Latin American Short Story. A Critical History*. Ed. Margaret Sayers Peden. Boston: Twayne, 1983. 35-70.

Manguel, Alberto. *Other Fires: Short Fiction by Latin American Women*, New York: Potter Press, 1986.

Marting, Diane E. "Alleging Allegory?: Luisa Valenzuela's 'Escalera.'" *Letras Femeninas*. 27.1 (2001): 37-48.

Marting, Diane E. *The Sexual Woman in Latin American Literature. Dangerous Desires*. Gainesville: U of Florida P, 2001.

Meyer, Doris y Margarite Fernandez Olmos. *Contemporary Women Authors of Latin America: New Translations*. Brooklyn, N.Y: B College Press, 1983.

Rocha, Carolina. "Violencia de Estado y literatura en Argentina" (1973-2003) *Amnis*, 3 (2003): 193-211.

Rueda, Ana. "Parábola de la tejedora: la poética femenina" en *El cuento hispanamericano*. Enrique Pupo Walker (coord) Madrid: Castalia, 1995. 521-551.

Rueda, Ana. "Los parámetros del cuento hispanoamericano actual" en *El cuento hispanamericano*. Enrique Pupo Walker (coord) Madrid: Castalia, 1995. 551-573.

Safford Frank y Marco Palacio. *Colombia, Fragmented Land, Divided Society*. New York: Oxford UP, 2002.

Schlau, Stacy. *Spanish America Women's Use of the World. Colonial Through Contemporary Narratives*. Tucson: U of Arizona P, 2001.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: U of California P, 1991.

Valenzuela, Luisa. *Aquí pasan cosas raras*. 1975. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1991.