

1988

En Memphis con Luisa Valenzuela: Voces y viajes (Entrevista)

Fernando Burgos

M. J. Fenwick

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Burgos, Fernando and Fenwick, M. J. (Otoño 1988) "En Memphis con Luisa Valenzuela: Voces y viajes (Entrevista)," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 28, Article 11.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss28/11>

This Entrevista is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

EN MEMPHIS CON LUISA VALENZUELA: VOCES Y VIAJES
(Entrevista)

Fernando Burgos y M. J. Fenwick
Memphis State University

Voces que se fueron registrando en los viajes y movimientos de Luisa en la ciudad de Memphis, desde la villa de los indios Chucalissa a las orillas del Mississippi. Imágenes que persisten: Luisa inquieta en la calma del Peabody o respirando en los campos de Oxford, Mississippi. La disparidad le atrae: la casa de William Faulkner y la de Elvis Presley. Literatura y kitsch. Fuerza de la creación y creación del mito. Lo visita todo con la esperanza de que el contraste llegue al divertimento y de allí a la escritura que lo transforma. Le fascina el cambio, lo busca con alegría. Hay un atardecer del Mississippi abierto hacia Arkansas que la serena, unas máscaras de los Chucalissa que la conquistan. Gira, enfoca a diversos puntos. Su vitalidad es vórtice: toma notas, revisa una conferencia, lee *El examen* de Cortázar, indaga. Días enteros: diálogo sobre literatura y agenda de múltiples lugares a recorrer, voces articuladas sobre el desplazamiento del viaje. Las conversaciones que siguen se registran entre el 15 y el 19 de abril de 1988, rica experiencia de cinco días que compartimos con Luisa Valenzuela, invitada a través del programa del River City Contemporary Writers Series, del Women's Studies Program, y del Department of Foreign Languages de Memphis State University.

Fernando Burgos: *Hay una afirmación que para nosotros lectores resulta muy estimulante en El gato eficaz: "Exijo ser leída con calma y rebeldía". Es el segundo término el que me interesa puesto que hay allí otro requerimiento transformativo que alcanza a los hábitos y modos con que el lector se enfrenta a tu obra. Un lector rebelde a la escritura es la proposición de un modo activo de recibir ésta; el lector no complacido con las mutaciones que lee sino con las propias que él inicia.*

Luisa Valenzuela: Creo que toda lectura debe ser rebelde. De lo contrario no hay posibilidad de interpretación, es decir no hay verdadera lectura. Creo también que la escritura es una forma de lectura. Se trata de un continuum: el escritor lee una realidad y la traduce, luego el lector interpreta y relee esa lectura transformándola a su vez; yo espero mucho del lector en este sentido. El lector consciente puede enriquecer muchísimo el texto. El texto sólo vive en la medida en que es leído con cierta forma de rebeldía.

M. J. Fenwick: *¿Rebeldía a la propia escritura, al acto de crear? ¿Rebeldía a sí mismo, a los hábitos de un lector producto de cierto sistema cultural?*

LV: Rebeldía ante una verdad llamémosla "Absoluta", ante la idea de que la obra implica un mensaje y sólo uno, o de que algo ha sido prefigurado o fijado de antemano. Los significados deben de ir abriéndose en abanico, enriqueciéndose y hasta contradiciéndose con cada lectura. El buen lector sabrá ver implicaciones que se le escaparon a quien escribió la obra. Cuando escribo intento moverle el piso a la persona que leerá ese texto, intento desubicarla. No por afán de diversión, sino para cambiar el punto de vista. Los temas literarios suelen ser limitados, es la elección de lenguaje, o el enfoque lo que crea la enorme variedad. Hay que considerar otros desplazamientos: el pataffsico, por ejemplo, que trata de ver la realidad complementaria de ésta. Yo veo del uno al treinta digamos, y puede haber un lector que vea del uno al cincuenta y siete. Hay complementos y suplementos que se van agregando en la lectura. En ese sentido *El gato eficaz* me abrió a mí muchos caminos, me permitió ver otras posibilidades. De allí que yo juegue con el lenguaje y use las palabras con toda la ambigüedad necesaria y con todos los deslizamientos posibles para desembocar en una multiplicidad de planos que quedarán abiertos a diversas interpretaciones.

FB: *Este requerimiento de ser rebelde al lector y a la lectura me recuerda un poco a Cortázar y otros escritores de la literatura moderna hispanoamericana, en el sentido de una espuela que acicatea constantemente al lector. Hay que puntualizar sí que el término "lector hembra" que usó Cortázar es poco feliz cuando se hace sinónimo de "lector pasivo". La idea fundamental cortazariana y tuya se entronca a este desarrollo central de una literatura hispanoamericana de la modernidad en la cual la creación se construye en esta necesidad de diálogo, de actividad participatoria, de interacción entre la escritura y la lectura. Juego, ciertamente, abierto a la enorme creatividad que trae este espacio de la duda.*

LV: Dicen que las mujeres escribimos sembrando preguntas. Creo que en eso somos sumamente realistas porque ¿quiénes tienen en verdad respuestas? Sólo los dogmáticos, los fascistas, los militares creen tener la respuesta. *La precisa*, como decimos los argentinos. La condición natural del ser humano es la de ignorar, y querer saber, y buscar siempre sin encontrar jamás. Por suerte. De otra forma estaríamos ya muertos, congelados. Por eso es tan letal la certidumbre castrense: *los militares no dudamos, actuamos* fue una frase que se oyó mucho en la Argentina en épocas de la dictadura. Gran falacia, por cierto. No es la duda la que paraliza, por el contrario, la duda intelectual empuja hacia adelante, siempre en busca de nuevas respuestas y nuevos horizontes. Al comienzo de esta conversación usaste la palabra mutación, y creo que es muy correcta, sobre todo en su aspecto alquímico. Cuando la escritora trabaja un texto, la transformación también opera en ella, como ocurría con los antiguos alquimistas: a medida que se va transformando la materia se transforma el espíritu, se transforma la persona que escribe. Espero que lo mismo ocurra con quien lee. A mí ciertos libros me han transformado: no soy la misma que era antes de *Rayuela*, por ejemplo.

MJF: *Son tres transformaciones: la del escritor, la de la escritura, y la del lector. Y luego, en realidad, las tres dimensiones desembocan en un todo interconectado por la misma relación transformativa.*

LV: Sí. Por consiguiente al contexto de esa relación escritor-escritura-lector hay que agregarle la realidad que también se va transformando.

FB: *Te has referido a la idea de término de un autor omnisciente, pero quizá hay que admitir que se trata del término del autor en general y no solamente de la categoría narrativa de autor o narrador omnisciente.*

LV: Tenés razón. Es la desaparición del autor como tal. Sí. Siempre estamos diciendo que el lenguaje habla a través nuestro. Yo así lo creo, lo

siento; lo que estamos haciendo es permitir que ocurra el proceso necesario de las modificaciones. El lenguaje y el escritor como medios. La pérdida del autor como centro o eje nos lleva a otras formas de lo inestable que tienen que ver con el lenguaje y la producción de sentido. Quizá a ciertas posturas lacanianas y estructuralistas, principalmente a la idea de deslizamiento del significado por debajo del significante; yo me entrego a esa desesperación de que el significante nunca va a estar en el preciso lugar del significado; de que hay una barra y un deslizamiento. La palabra reemplazará al objeto que menciona. En esta barra del deslizamiento creo que reside justamente la literatura, en ese momento donde hay una diferencia. Es la *différance* de Derrida, es ahí donde reside la emoción de la literatura. De golpe me encuentro escribiendo una frase y llego a una palabra que va a ser la bisagra y esa palabra me lleva como un *zoom* hacia otro ángulo de la situación, o hacia otra realidad totalmente distinta, esa palabra es un *shifter* que vira el texto hacia otra dimensión. Surgen las asociaciones, el pensamiento mágico, la otra visión, y aquello que creemos construido — el camino que ya estábamos siguiendo — no es más. Ha mutado, se ha deslizado, desplazado, disipado. Es otro. Y en ese otro tampoco hay una seguridad, va a abrirse en múltiples ramificaciones para el lector. Volviendo a tu afirmación anterior: sí, desaparece el autor y junto con él se disipa la seguridad de un lenguaje de producciones unívocas.

MJF: *El escritor enfrentado al proceso de un texto que sabe deja de ser suyo en el mero acto de escribir y estimulado por el hecho de una escritura movetizada y fluctuante.*

LV: Decís bien: estimulado. Además, aquello que es fluctuante forma parte del principio de incertidumbre de Heisenberg al que yo adhiero totalmente. Creo que es importante no fijarse un camino previo, o no fijarlo del todo. Ir descubriendo el camino a medida que se avanza, atendiendo a Machado. La voz autoral, omnisciente, se ve desmontada por voces contradictorias gracias a las cuales el significante no ocupará el lugar del significado sino que creará significados diversos.

FB: *Quisiera que te refirieras a la relación ludismo, lenguaje y escritura en tu obra. Una constante es la relación tejer y escritura, o mejor, para activar este último término, tejer y escriturar. Por ejemplo, en El gato eficaz una forma del divertimento nocturno relacionado al escriturar es tejer mallas, unas son cerradas y otras con grandes agujeros. Provista de ellas, se sale con redes de pescadora, en unas se atrapan las "frases capciosas" y en otras las "frases fantarrónicas". Me parece una actividad de vital desinhibición frente al magma del lenguaje. Una empresa febril y alucinada frente a la naturaleza*

desmesurada e insondable que ofrece la lengua. En verdad, la imposibilidad de atraparla en el acto de la escritura.

LV: Tu comentario me trae diversas asociaciones. Uno cree con cada libro que está incursionando en terrenos vírgenes, sólo para darse cuenta más tarde de que la semilla ya había sido plantada allí desde tiempo atrás. Ahora pienso en la recurrencia del acto de tejer en mi obra. Debe ser por eso de las parcas, porque lo que se refiere a labores domésticas... Ahora, por ejemplo, me acuerdo de un brevísimo texto que figura en *Libro que no muere*. Algunos comentaristas lo tomaron como ejemplo del *nonsense* en mi obra, pero yo no creo en absoluto en el *nonsense*, creo que todo tiene un sentido profundo y una real coherencia lógica. El texto, que se titula "Confesión esdrújula", dice así: *Penélope nictálope, de noche tejo redes para atrapar un cíclope*. Nictálope, como saben, es quien tiene visión en la oscuridad, pero visión a medias, claro, por eso sólo atraparé los seres de un solo ojo.

FB: *En ese sentido tu obra misma es un "tejido" puesto que lo que mencionas aparece también en tus cuentos y en Cola de lagartija.*

LV: Sí, en *Cola de lagartija* son las arañas que tejen las enormes redes comunitarias y los tejidos de las redes de pescar en algunos cuentos. La clave de todo esto quizá la tenga Mary Daly, que en su libro *Gyn/ecology* hace referencia a los textos y a los textiles, palabras que comparten una misma raíz semántica y que sin embargo en el lenguaje falocéntrico señalan por un lado la vía masculina, la intelectual, la de los textos, y la femenina porque a la mujer se le atribuyen los textiles. Sin haber antes leído a Mary Daly, sin haber pensado en esto tan claramente, se ve que desde hace muchos años ando tratando de apropiarme de todo, de tejer como en *El gato eficaz* redes para pescar palabras.

MJF: *¿Hay algo que te guíe en esa caza apasionada de palabras, en el encuentro con tu propia escritura?*

LV: Sin quererlo me rijo por el sistema lunar, volviendo al símil alquímico. Los alquimistas decían que existen dos maneras de crear: el sistema lunar y el sistema solar. En este último vos tenés una teoría y después hacés la práctica; creás la obra para probar o corroborar tu teoría, mientras que con el sistema lunar, hay una creación a priori del concepto: primero hacés la obra y después de eso derivás una teoría. Yo entiendo las cosas después de haberlas escrito. Por eso escribo, para entender.

FB: *En relación al título de tu novela **El gato eficaz**. Lo eficaz siempre tiene el poder de producir un efecto decisivo, y no te voy a pedir que reduzcas la pluralidad de significaciones por las que nos conduce tu novela, pero quisiera preguntarte cuáles son algunos de los tantos efectos de estos gatos clarividentes. Me refiero a efectos en el acto de la lectura, de la escritura, o de nuestra visión de la cultura occidental.*

LV: Es una pregunta difícil. Creo que no tengo una respuesta real. El título no es mío. Este libro se iba a llamar "A los gatos de muerte, salud" que se relaciona a un verso del himno nacional argentino: *Al gran pueblo argentino, salud*. El editor mexicano me dijo que el público no argentino no iba a entender eso, que era un título muy largo. Yo estaba en Buenos Aires buscando otro título cuando me encontré con un objeto muy particular: una cabeza de gato, cortada en chapa de aluminio, con ojos de vidrio. Se supone que era un espantapájaros. Se llamaba "El gato eficaz" y era la obra de un iluminado que escribió todo un folleto de presentación patafisicamente glorioso. Pensé que ahí tenía no sólo el título del libro sino también una página, la que dice *la patente está en trámite*, etc. donde se habla del espantapájaros que aleja a los pájaros, a todas las plagas y las pestes dañinas. Por eso, efectivamente, el tal "gato" tiene que ver con una eficacia semántica, del lenguaje, pero es una eficacia a la cual le saco el sombrero, una eficacia que me trasciende totalmente. Yo creo en una eficacia móvil porque si te afirmás en algo que es simplemente eficaz, certero, te fijás en un punto y a mí eso me da miedo. Sería como un tirador certero que causa la sensación de dar en el blanco; yo en cambio siempre estoy hablando de blancos móviles y de tiros móviles porque cuando diste en el blanco, éste ya está en otra parte. Entonces la eficacia del gato es también una eficacia móvil. Es un texto de la transformación y también un texto de mi propia transformación. Los gatos son los gatos de la muerte, los que paradójicamente son mucho más interesantes que *los perros de la vida*, más vitales de alguna manera. El efecto es la transformación misma; la eficacia: una huella, un sumergirse en la eterna rueda de las transformaciones.

FB: *Además de la connotación de muerte que suponen los gatos como acabas de señalar, creo que también hay la dimensión de clarividencia. En tu novela se alerta sobre el hecho de que el verdadero peligro de los gatos no es tanto el ser portadores de la muerte sino el de ser anunciadores, precipicios de clarividencia. Es decir, que en esa llamada narrativa que se encuentra en **El gato eficaz** de "poblar el mundo con gatos de la muerte", me parece que hay un énfasis agregado en el aspecto de la clarividencia. ¿Es esta una función del arte? Acaso una percepción inusual, compleja, penetrante de la escritura, la cual remonta a cuerpo, y la cual remonta a su vez a la relación de todo individual y social.*

LV: No había pensado en eso, pero creo que la relación muerte-clarividencia tiene que ver con esa noción esotérica de que la noción de la propia muerte es una puerta a la percepción; uno vive con su muerte al lado y sólo al registrar ese hecho se puede tener verdadera claridad de percepción; si no tenés el concepto de muerte permanentemente con vos, si te olvidás y querés erradicar la presencia de tu propia muerte, te engañás, perdés la clarividencia.

FB: *Otra relación compleja es la de muerte-poder tal como se enfoca en Cola de lagartija.*

LV: Sí y me alegro que lo veas así también en esta novela. A mí me está preocupando cada vez más en mi escritura la noción de poder, el poder político, el poder manifestado en su expresión militar, y también la noción de poder entendido como esa pretendida quintaesencia del discurso viril: la firmeza o seguridad que da el poder. Entiendo que en el afán de poder se oculta un miedo a la muerte, y es este miedo a la muerte que lleva a la busca suprema de poder y a la imposición de un discurso sobre otro. Pienso que el hombre mata porque le teme a la muerte, y es sólo siendo dueño de la muerte, pudiendo infligirla en el otro, que se siente inmune a ella, al menos en ese breve instante del matar. En *Cola de lagartija* empecé a profundizar esta idea, y la idea de la tortura como un estiramiento de este sentirse un dios omnipotente porque se tiene la vida del otro en vilo. La tortura es un ir matando muy despacio que separa al torturador de su propia noción de muerte. El miedo a la muerte congela todo, hasta la noción de muerte que es sólo el gran cambio. Por eso *El gato eficaz* nos impulsa a estar conscientes de la fragilidad de cualquier situación, de nuestra permanente vulnerabilidad y ternura.

MJF: *Como acabas de notar, en tu novela los gatos de la muerte son una imagen de actividad, de cambio, el elemento más dinámico de la creación, en cambio Los perros de la vida son destructivos, pero estáticos, sin penetración en la zona creativa. Sobre ellos hay esta línea irónica: No debiera asombrarme, viniendo como vienen de una dictadura. La dimensión social es siempre en tu obra un trasfondo, una presencia que a veces marca en el silencio o en la ironía de algunas líneas. ¿De qué manera entiendes la función del escritor en relación al compromiso con su realidad, especialmente en el caso del decurso histórico latinoamericano?*

LV: Creo que el único compromiso profundo de la escritora es con su realidad. No para encontrarle soluciones o para modificarla sino para tratar de entenderla, que es lo más difícil que hay. Es éste un compromiso fluido,

elástico, que no impone las propias respuestas. Durante toda mi infancia y juventud se discutía en casa un tema que podrías sintetizar como "el arte por el arte o el arte dirigido". Naturalmente, los escritores que iban a casa eran todos partidarios del arte "puro" y esas cosas. Algo de eso me quedó pegado, y sé que cuando quiero opinar políticamente lo hago en artículos periodísticos o ensayos. Me cuidó muy bien de meter mis opiniones en las novelas, porque de todos modos las opiniones se cuelan. Por eso, cuando escribí *Cola de lagartija* decidí darle la primera persona al Brujo, para no tener que atacarlo o prejuizarlo. Que se hunda solito, nomás. Por otra parte, estoy convencida que el escritor/a cumple una importante función en nuestro período histórico: es la memoria colectiva. Muchos de nuestros males (nuestros tremendos males) se deben al olvido, o a un embellecimiento del pasado.

FB: *En ese sentido Aquí pasan cosas raras es un registro extraordinario de esa memoria colectiva. Un texto donde queda grabado el terror a la violencia.*

LV: Sí. La literatura permite mantener viva la memoria del horror. Creo que éste es el principal mérito de *Aquí pasan cosas raras*, libro escrito durante la represión militar en la Argentina.

MJF: *Además de Aquí pasan cosas raras ¿hay alguna otra obra tuya que se haya generado de la misma manera, es decir, como reacción a formas de gobierno o sociales represivas?*

LV: Sí, claro. Una siempre está reaccionando. En *Cambio de armas* todos los relatos tienen por eje la represión en distintos niveles, y aquello que no puede ser dicho. También mi nuevo cuento, "Simetrías". Pero cierta vez hace ya muchos años me propuse escribir una novela netamente política y fue un fracaso. "Cuidado con el tigre", se llamaba, y cuando estaba a punto de ser publicada la retiré para darle unos retoques y nunca más la presenté. En aquel entonces creía tener algo que decir, y eso no estaba dicho en el texto. Ahora sé que es imposible fijarse un blanco, porque lo importante es aquello que una no sabe que tiene que decir. Me interesa descubrir mientras escribo, lo otro me resulta aburrido y pretencioso y chato. Justamente, *Aquí pasan cosas raras* funcionó porque yo simplemente actué de antena, yendo a escribir a los cafés, captando toda la violencia y la paranoia que circulaban por el Buenos Aires del 75/76.

MJF: *¿Has reconsiderado ahora último la publicación de ese manuscrito?*

LV: Lo encontré una vez, lo releí; había cosas buenas, pero ahora ni siquiera sé donde está.

MJF: *La idea de escribir una novela exclusivamente política como algo separado de lo literario es un concepto que se encuentra en algunos autores del diecinueve, pero creo que en las manifestaciones artísticas del presente lo político es siempre un estrato subyacente y de algún modo integral de lo literario. Estoy de acuerdo, sin embargo, que no se puede partir con la idea de imponer una visión política y constituirla como discurso predominante. Hay un espacio entre ambos discursos que es el que se abrirá a la participación del lector.*

LV: No hay duda. Se trata de un juego de vaivén. El hombre es un animal político, pero luego se puede confrontar esa afirmación con la de Borges: *El hombre es un animal literario*. Hay una lucha interna en la cual el animal político quiere matar al literario y viceversa. Es en la medida de esa confrontación dialéctica que se da un balance en el cual la zona de lo artístico no es absorbida por el predominio de una dimensión puramente política y dogmática.

MJF: *¿Había algo más en la afirmación de Borges de que el hombre es un animal literario?*

LV: Creo que para Borges lo literario era la realidad. *Yo soy los libros que he leído*, dijo alguna vez. Sin embargo acabó escribiendo un cuento político sobre la guerra de las Malvinas. También existe la preocupación de que lo político no se imponga sobre lo literario, de lo contrario se puede caer en restricciones tales como las del realismo socialista. Buenas intenciones, pero una producción artísticamente esmirriada.

MJF: *El realismo literario latinoamericano de hoy se manifiesta en su vengano de lo mágico o de lo maravilloso como lo expresara Alejo Carpentier.*

LV: Precisamente. El realismo mágico, el maravilloso es el realismo que explora y se abre a otras realidades. El otro realismo es el positivista, el sabelotodo, aquél donde el mundo aparece ya decodificado. Hoy, hasta la física acepta que no hay certidumbre posible. Ya no hay más, de alguna forma, ciencias "exactas". Todo parte de la *niebla poética*. La novela actual circula por otros carriles, es parte de esa aventura mutante, avanza por lo premonitorio antes que por lo demostrable. La novela latinoamericana en este sentido es tan cambiante y ambigua como nuestra propia realidad, y la asume plenamente. La ficción latinoamericana nos señala una manera de

comprender nuestro mundo y desentrañar nuestra metáfora. Nuestra mejor literatura es aquella que descubre algo más complejo que la historia bien narrada de un destino individual o colectivo, es aquella que se aventura en lo no demostrable y activa los resortes de lo inesperado.

FB: *Y que activa el principio de transformación porque éste acarrea siempre un principio de liberación y también de desarrollo hacia formas más completas (no se entienda "perfectas"). Por ejemplo en El gato eficaz ese elemento que constantemente muta — murciélago, lobo de tinieblas, tarántula, etc. — dice finalmente: Libre soy yo después de haber dejado mi imagen en sus manos... él culpa de mi imagen... él encierra mi imagen. ¿Quisieras referirte a esta idea de mutación como principio de liberación?*

LV: Transformarse también es liberarse. Estamos signados desde un principio, hay un destino confeccionado para nosotros desde el instante de nuestro nacimiento. Es el que nuestros padres esperan de nosotros, o nuestros maestros o aquéllos que nos rodean aunque sea en sentido negativo. Por eso la lucha por salir del molde es una lucha válida, importante. Sólo que nuestro super-yo o como quieran llamarlo también patea en contra. Por eso creo que es tan importante estar abierto a las transformaciones, para salirse de la marca del pasado.

FB: *¿Liberación sólo del pasado?*

LV: Del pasado y de cualquier otra cosa que te haya marcado en un modo de ser. La transformación te libera de marcas. Cuando me refiero a la liberación del pasado se comprende el futuro puesto que el único futuro del que te podés liberar es aquél del que estás condicionado hacia si te liberás del pasado, el futuro ya no será obsesión, será aceptación de transformaciones impredecibles. Es muy difícil liberarse de estas marcas, renovarse, porque pueden ser las marcas constitutivas de una nación, de un pueblo, de todo el desarrollo social de un individuo, y parecen configurar la identidad de cada uno de nosotros. Por eso el proceso transformacional es doblemente difícil; mantener esta identidad en lo que tiene de raigal, de profundo, y liberarse de marcas ajenas e impuestas que no ayudan al crecimiento.

MJF: *¿Está la mujer más dispuesta que el hombre a separarse de estas marcas?*

LV: Aquí se da una interesante paradoja: siendo las marcas mucho más pesadas en la mujer que en el hombre, también es mucho más profunda la

toma de conciencia. Ultimamente la mujer se sacudió de encima miles de años de imposiciones y restricciones, y en ese sentido está mucho más abierta al cambio que el hombre. Esta apertura a lo ambiguo, este reconocimiento del estar caminando sobre la cuerda floja, es una manera muy femenina de ver al mundo, y la única posible, creo. La mujer ya no está acatando la ley patriarcal, y espero que no fije otras leyes igualmente rígidas. También al hombre le hace falta esta fluidez. Yo tengo la esperanza de que alguna vez no haya más amos y esclavos, dominadores y dominados. Los sadomasoquistas me van a odiar, ya lo sé. Creo que hay algo detrás de todos esos niveles de dominación que no alcanzamos a vislumbrar, una búsqueda de algo que se nos escapa y por eso lo buscamos tan mal y con tan malos métodos. Acabo de terminar una novela que algo tiene que ver con toda esta reflexión. Trata el tema del cuerpo, la escritura, el miedo. So, *what else is new?* me preguntarán acá. No sé. Si ni siquiera tengo el título definitivo para esta novela. Por ahora se llama *El crimen del otro*.

FB: *Creo que tu narrativa está constantemente rotando en el eje de esa posibilidad de transformación individual que eventualmente supone el de nuestros propios hábitos como lectores. Ahora bien, no crees que en el caso de la escritura esa sucesividad transformativa conduce a la producción de la imagen. Imagen como reproducción y semblanza, imitación (en el sentido creativo) por tanto. De otra parte la relación Imagen/Imago es cercana. La imago es el estado alado, independiente, autosuficiente. En realidad la producción de la imagen nunca pertenece, su estigma como el que dejan los gatos de la muerte en el cuello, siempre pasa a otro.*

LV: La producción de esta imago en la escritura a la que te referís supone el desenvolvimiento de una imago interna, la de la propia escritora, un alter ego que te obliga a entenderte como proceso en constitución y no como estado constitutivo o alcanzado. Esta imago cambiante se manifestará en mi escritura como una productividad dispuesta a cambiar a otro estado en cualquier momento. Lo tremendo de la escritura es el hecho de ser más sabia que una misma. Cuando esa imago se ha producido en mi escritura ya no regresa a mí, pasa a otro como agente de cambio o de perturbación, y está bien que así sea.

MJF: *Se transfiere y tu escritura sigue en pos de otra imagen.*

LV: Sí, aún cuando esa nueva o próxima imagen no signifique sino reflejos o espejismos ya que esto también constituye nuestra realidad.

FB: *¿Imagen entendida como semblanza de un todo cultural?*

LV: Precisamente. Una imagen que es el resultado de muchos hilos que se van entrecruzando. Hay todo un proceso de asociaciones que irá configurando poco a poco esa semblanza de la que hablamos. Además, nunca tengo una imagen previa y única que se adelante a mí; no puedo decir: "ahora quiero llegar a tal punto". Es una búsqueda, un trabajo de espeleología. Es un trabajo de indagación donde entra todo lo que culturalmente somos. Ante vos hay una acumulación de espacios donde de repente tenés una piedrita que encontraste, seguís esa veta, te das cuenta que no te conduce a ninguna parte, pero seguís buscando esa otra veta, la que no aparece nunca. Siempre creo que estoy haciendo algo totalmente distinto de lo que he hecho antes aunque después descubra que no es así. Mi escritura está posiblemente signada por un hilo conductor, pero eso no impide que yo trate de romperlo y encontrar otros caminos. La imagen es el resultado de mis propias contradicciones y de todas las vías que exploro mientras voy escribiendo. Por eso mismo, esa mago no sólo dejará de pertenecerme cuando se produzca sino que además será imposible fijarla permanentemente.

FB: *Viajera inquieta, sorprendida hasta en las recurrencias.*

LV: Inquieta, móvil. Con una raíz aérea y la incomodidad buscada de no estar nunca en casa.

FB: *Tus propios personajes siempre acaban diciendo que lo que no cambia es fatuo.*

LV: Así es, aun cuando el cambio sea para peor, lo cual no me molesta. El arte debe incomodar, para impulsarte adelante.

FB: *¿Puedes comentar sobre la noción de cambio como uno de los principios más fundamentales de la modernidad?*

LV: Debo confesar acá que nunca logro tener claros conceptos tales como modernidad o postmodernismo. Creo que si hago mucho esfuerzo sé encuadrarlos, pero en general me eluden. Para poner mi visión de la vida y de la literatura — una y la misma cosa — dentro de un marco de crítica actual, diría que acerca más a la idea de la deconstrucción, con su inversión de jerarquía y sus desplazamientos. En este contexto la noción de cambio es seminal. Ahora lo que puede nacer de esa semilla, no sé, pero sí sé que toda novela que no se abra a la ambigüedad, a la transformación, no me interesa. No me parece realista.

FB: *¿Y hay una literatura que tú podrías identificar como adscrita a este proceso de cambio?*

LV: Sí, la hay. Puedo identificar muchas obras, pero prefiero ni mencionarlas. Son obras que no abren puertas. A mí me interesa la posibilidad de que el libro dé una apertura a nuevas formas, que abra ideas y despierte en mí una resonancia por la cual yo empiezo a pensar por otra vía y a atar cabos, a ver cosas distintas, otros reflejos, juegos especulares. Si a mí me lo cuentan todo, me lo dan todo bien explicado y narrado y masticado por más estupendo que sea, la historia me desilusiona. Me pasa a veces con cierta novelística norteamericana que está maravillosamente bien escrita y profesionalmente hecha, pero son escritores y escrituras que saben exactamente hacia dónde apuntan. Es éste el tipo de literatura que no me excita.

MJF: *Cuando se trata de tu propia literatura, ¿te preocupa pensar o escoger una voz narrativa que aliente una reacción de desafío en el lector? ¿Piensas en el lector como un destinatario al que hay que entregarle nuevos modos de pensar?*

LV: Cuando escribo no pienso en el lector para nada. En este sentido, para mí el lector no existe. Si fuera el fin del mundo y yo la única persona en la tierra, seguiría escribiendo lo mismo. Y no estoy diciendo que el lector no me interese nunca, pero te reitero, no me interesa en el surgimiento de mi escritura. Cuando escribo, el lector principal de mi obra soy yo lectora. El desafío del que hablé surge para mí en primera instancia, y me tengo que sorprender a mí misma y es en ese conflicto entre mi propia escritura y su simultánea, donde emerge la voz narrativa, o las voces, porque pueden ser plurales. Si en ese juego de mi escritura y mi lectura percibo una voz que no me sorprende, la abandono. No creo que el escritor pueda juzgar a sus personajes, el personaje tiene que condenarse, salvarse o liberarse por sí mismo. Es necesario que uno siempre cuestione todo lo que escribe. "Cuarta versión" fue en su primera versión un escrito que parecía perfectamente bien estructurado, pero cuando me puse a leerlo (y por lo tanto a escribirlo o reescribirlo en algún sentido) me morí de tedio. Me pareció de una chatura insoportable, la acción transcurría impecablemente pero no había esa voz narrativa que me desafiara o sorprendiera. Me di cuenta de que no había logrado romper las barreras de censura de mí misma como escritora; los personajes iban de A a B sin dudar, todo ocurría con una lograda precisión matemática, acciones que encajaban perfectamente en una trama bien diseñada. Faltaba la clave secreta, la que clama por ser descifrada, y tuve que dejar esas páginas, empezar de nuevo. La versión última de "Cuarta versión" nada tiene que ver con aquel primer diseño bien construido, pero

ineficaz, desprovisto de esa conflictividad creativa que es la que me interesa.

MJF: *Ya que hablamos de voces narrativas, se ha señalado que es distinguible en tu narrativa la acción de una voz femenina y que ésta es claramente diferenciable de una voz masculina. ¿Es esto un recurso consciente en tu obra?*

LV: Si es así, no creo que sea un recurso consciente. Yo le tengo mucho respeto al inconsciente, dejo que hable lo más posible y por tanto que escriba.

MJF: *Para mí hay en *El gato eficaz* la presencia nítida de una voz femenina y me interesa el comentario de Fernando al respecto. ¿Cómo la percibes tú? ¿es una voz masculina o femenina en tu lectura?*

FB: *Ninguna de las dos. Considero que en esta novela hay una mezcla de voces narrativas. Voces que se confunden, que se entremezclan, que se traspasan, que se desvisten y cambian conducidas por ese eje central de esta obra que es la metamorfosis. Creo que no hay el predominio de una voz o de un discurso, por el contrario, veo una relación sostenida de intercambio en la cual el movimiento de una voz va sensualizando a la otra. Ahora, si suponemos que hay un discurso que destruye al otro, el resultado de esa destructividad es una mutación. No hay una destrucción final que lleve a cero en esta novela; cuando se manifiesta lo destructivo su equivalencia es el paso a otro estado, es una forma de lo transformacional y no un modo determinante, conclusivo en sí. Ese discurso viene así a activarse y a entenderse de otra manera, de allí su carácter polimorfo.*

MJF: *¿No crees que esa voz que sensualiza a la otra es la femenina?*

FB: *Ambas se sensualizan, no hay predominio. Además de esa acción conjunta surge lo plural, la metamorfosis conduce a varias voces, de lo contrario la estética de la novela sería binaria y definitivamente creo que ni es dual ni unívoca.*

MJF: *¿No te parece que es una voz femenina la que fundamentalmente opera como la voz transformadora y creadora de ese discurso plural?*

FB: *Es posible que en un principio alguien pueda identificar la presencia de una voz o de la otra, pero creo que en el proceso total de la novela no es así. Es cierto, que por lo general, leemos las novelas en esta linealidad que significa ir de uno a cien, de principio a fin, pero el verdadero disfrute*

reside en su comprensión total, recuperamos esa lectura de un modo más íntegro, con cruces diversos y significaciones conjuntas. Esta es la recuperación en la que leemos como si estuviéramos escribiendo. Empezamos por el final o en el medio, o en una imagen que nos sorprendió y es en este proceso real de la lectura donde para mí estas voces están amarradas y activadas por ese universo mutacional de la novela en la cual ya deja de importar la identificación o el predominio de una voz sobre la otra. Si admitimos la destructividad que un discurso opera en el otro debemos también admitir que ello conduce a la recuperación de esa otra voz y que en ese intercambio lo masculino y lo femenino es irrelevante entendido como dos géneros separados y diferenciables.

MJF: *Me interesaba mucho saber el modo perceptivo de un lector masculino y contrastarlo con mi propia lectura. Luisa, quisiera volver sobre la afirmación de que tú no estás consciente sobre esta diferenciación de voz femenina y masculina.*

LV: Cuando yo estoy consciente lo estoy en esa perspectiva que uno se distancia del acto de la escritura misma. Creo que es a partir del año 1976 o 1977 que busco una voz femenina, con lo cual no quiero que se entienda que los personajes y voces masculinas están ausentes de mi obra. Lo que busco es quizás un tipo de discurso femenino en el cual quisiera apropiarme de las palabras del discurso falocéntrico. Las marcas en el lenguaje que ha recibido la mujer son feroces, nos han dado palabras muy cargadas; yo quisiera apropiarme de ese lenguaje y conferirle una carga femenina y esto, por favor, que no se confunda con la idea de hacer un universo exclusivamente femenino. Si fuera así me moriría de aburrimiento. El universo será siempre mixto, diverso, heterogéneo. Y también el lenguaje.

MJF: *¿Es acaso la voz femenina más radical en el proceso de esa transformación?*

LV: La voz femenina — o su uso distinto del lenguaje — podría modificar en cierta forma las estructuras de poder. Siempre el amo va a distorsionar la carga semántica para someter al esclavo o para imponer indirectamente su punto de vista. No es lo mismo hablar de "contras" que de "freedom fighters". Pensé entonces en lo que ocurre en relación a la mujer y los vocablos y connotaciones que la designan. Por eso estoy convencida de que gracias a esta nueva conciencia lingüística hombres y mujeres, blancos y negros, países del primer y el tercer mundo, todos saldremos beneficiados.

FB: *Retomando la diferenciación de voz masculina/femenina. Creo que son voces que no se pueden excluir o rechazar una a la otra. Ambas*

disponen de una tremenda capacidad absorbente y se enriquecen en el intercambio de su ludismo transformativo. Si uno de estos discursos se impusiese, si se hiciera omnipresente, él mismo devendría estático, rígido y autárquico, perdiéndose, por tanto, la flexibilidad y dialéctica de esa comunicación. Ambos discursos se interpenetran y esencian por su arribo interactivo. Creo que cuando uno se encuentra con una obra o legado artístico que supuestamente debiéramos resentirlo y resistirlo por ser un ataque a la racionalidad del cuerpo o a los hábitos nuestros, vamos, más bien, a entenderlo como una indagación a las propias limitaciones e inflexibilidad nuestra, lo aceptaremos como enriquecimiento y dejaremos de verlo como negación. Señalo esto porque a mí no me molesta la presencia de un discurso exclusivamente femenino y crítico si detecto que esa presencia es una penetración lúcida de nuestro modo cultural, un llamado de atención a la univocidad de nuestra conducta individual o social. Pero, reitero que en la obra tuya Luisa, no veo una división tajante, ni una imposición. Quizás el problema sea de plasmación estética, de la fuerza con la que trabajas artísticamente cada una de esas voces.

MJF: *De acuerdo.*

LV: *Sí, en ese sentido estoy de acuerdo. Hay que señalar sí que en la medida que la mujer vaya adquiriendo conciencia sobre su lenguaje podrá identificar los usos y funciones de esos lenguajes opresivos y frente a eso no me parece justo la postura de quienes desestiman la actitud crítica de la mujer frente a ciertas imposiciones y marcas de ese lenguaje. En esa postura crítica que se revela en un discurso femenino o en la articulación que de él hace una mujer que está consciente del problema hay el descubrimiento de un discurso represivo y el compromiso de una actitud de cambio, también el señalamiento de una dinámica social más intensa y desafiante.*

FB: *Nos hemos referido a la idea de cambio en la cultura occidental, ¿te ha interesado indagar en las manifestaciones que esta idea de cambio deja en la cultura oriental? ¿Y las repercusiones que este interés por lo oriental pueda tener en nuestra cultura?*

LV: *Me ha interesado muchísimo. El concepto taoísta del arte: hacer visible lo invisible, es el mejor "approach" posible. Me interesa también la cultura de los indios americanos, un pensamiento esencialmente oriental. Estoy leyendo mucho al respecto, y pienso ahora en la manera hopí de ver el mundo: simultáneamente el mundo diurno de la mirada de frente, precisa, y la mirada lateral y nocturna, para distinguir las sombras. En esta noción de*

simultaneidad, y la atracción de los opuestos, que acerca tanto la cosmogonía indígena a la novela latinoamericana o viceversa, naturalmente.

MJF: *Y sin necesidad de racionalización en el caso de la cultura oriental.*

LV: No, porque en ese tipo de aproximación la racionalización mata la experiencia.

FB: *¿Conceptualización acaso?*

LV: Sí, si se entiende que lo conceptual está ya incorporado a sus sistemas religiosos y filosóficos. Lo importante es que esa conceptualización está incorporada a su cosmogonía, es constitutiva de su manera de pensar. Este aspecto me resulta fascinante.

MJF: *Luisa, tengo entendido que tú has vivido en Nueva York desde 1978. Puedes decirnos cuál es la "huella eficaz", la marca, por así llamarla, de esta ciudad en tu experiencia como escritora?*

LV: La primera marca de New York fue estampada el 69, cuando escribí *El gato eficaz*. Fue aquél mi primer contacto con la ciudad, y un intenso amor odio a primera vista. Yo le tenía mucho miedo porque acababa de leer a Baldwin, *Other Country*, pero fue poner un pie en Nueva York y caer presa de esta fascinación. Una ciudad con todas las pasiones al aire, vivas. Aunque nunca creí que iba a poder vivir acá, y ya llevo diez años... New York es el ombligo del mundo, con toda su pelusa y su miseria y su maravilla creadora y regeneradora. Me encanta la manera como sus habitantes dialogan con la ciudad, pintándola, desacralizándola. Curiosamente, acabo de escribir mi segunda novela sobre New York, la que por ahora se llama "El crimen del otro", y pinto sobre todo las zonas más oscuras, secretas, aterradoras de la ciudad. Escribir es estar en carne viva, y New York es la ciudad más en carne viva que conozco.

FB: *¿Y de qué manera esta experiencia alteró tu visión sobre la realidad hispanoamericana?*

LV: Mi experiencia sobre nuestra realidad ya se me había modificado en la época que estuve en Iowa, fue allí cuando tuve una conciencia de pertenecer a la realidad latinoamericana que no tenía en Argentina. Ahora, en New York, persiste esta conciencia de lo latinoamericano y creo que se hace cada vez más fuerte. Además, he podido realizar una actividad política intensa — relacionada desde luego a lo hispanoamericano y los derechos

humanos — que hubiera sido muy difícil llevar a cabo en mi propio país durante los años de represión. También hay que tener en cuenta la efectividad que puede alcanzar una actividad política en Nueva York, el contacto con asociaciones tales como el Freedom to Write Committee de PEN o el Fund for Free Expression, y el logro de una difusión internacional.

FB: *Nueva York te ha atraído por esa experiencia vertiginosa del cambio; te recuerdo la visión de Darío que se encuentra en **Los raros**: "New York. La sanguínea, la ciclópea, la monstruosa, la tormentosa... He allí Broadway. Se experimenta casi una impresión dolorosa; sentís el dominio del vértigo".*

LV: Sí, un vértigo que para mí se expresa en el cambio, la impronta de todo lo que se va transformando. Por otra parte New York te permite, en cierta medida, un don que a mí me fascina: el de ubicuidad. Se puede estar en todas partes en cuanto a la experiencia de lo que está ocurriendo significativamente en el mundo. New York es el teatro del mundo, pero un teatro donde vos te estás jugando la vida y no la representación en la que sos simple espectador, hay un riesgo a cada paso.

FB: *Sentimiento encontrado, signo de lo moderno: la urbe "irresistible" y "tormentosa". Cita fascinante y abrumadora.*

LV: Esa "trepidación incesante" que notó Darío, y que él sentía en el aire, es una metáfora estupenda de la enorme vitalidad de Nueva York. Lo has dicho, cita irresistible. Habrá que acudir a esa cita. ¿Vamos?