

**LAS TRAMPAS DEL YO:
LOS DESEOS OSCUROS Y LOS OTROS (CUADERNOS DE NEW YORK) Y
CAMBIO DE ARMAS DE LUISA VALENZUELA**

Sirviéndose del concepto bajtiniano del dialogismo, este ensayo discute la construcción del yo en el libro *Los deseos oscuros y los otros: Cuadernos de New York* (2002) de la escritora argentina Luisa Valenzuela. El texto está basado en los diarios personales de la escritora, llevados durante su estadía en Nueva York y la dictadura militar en su país natal (1976-1983). Estos diarios se refieren a la escritura de la colección de cuentos que le trajeron el reconocimiento mundial, *Cambio de armas* (1982). La doble conciencia que está en juego aquí, la mirada lingüística del yo a través de otro tiempo y de otro espacio, evoca el concepto bajtiniano de cronotopo. En estrecha relación con su idea de dialogismo como un elemento fundamental del lenguaje novelístico, el prisma del cronotopo implica la imposibilidad de separar el tiempo y el espacio. Existe un cronotopo en el cual ciertos eventos sucedieron y por ello existe una narración de aquellos eventos que ocupan un cronotopo diferente, aunque íntimamente relacionado. En el caso de Valenzuela, hay otra red de cronotopos que es inmanente al proceso de transcripción de las notas del diario, el cronotopo recortado por treinta años de distancia y el movimiento en el espacio que separa New York de Buenos Aires.

Palabras clave: Luisa Valenzuela, *Los deseos oscuros y los otros: Cuadernos de New York*, *Cambio de armas*, cronotopo bajtiniano; diario.

“Quiero un lector/a que me exija la verdad aunque la verdad lastime, le resulte fea, o que la verdad no sea exactamente lo que espera; quiero un lector/a que no entre a un libro buscando algo en particular, que descubra hilos secretos, que pueda añadirle algo al texto. Quien no espera nada, encuentra. Como bien dicen los indios norteamericanos: no hay que salir a cazar un animal en

1 kbilbija@wisc.edu

particular porque entonces no logramos ver las demás posibles presas. O como en Zimbabue, donde el guía me dijo que para ver a los animales en el monte no debemos buscar formas sino movimiento. Podría ser ésta una metáfora para la lectura activa, la lectura que descubre.”

“Yo soy trampa: conversación de Luisa Valenzuela con Ksenija Bilbija” (38)

En 1982, mientras su Argentina natal todavía estaba bajo el régimen militar, Luisa Valenzuela publicó en Estados Unidos el libro *Cambio de armas*. La traducción al inglés salió poco después, en 1985, y en los últimos treinta años se ha convertido en uno de los libros más comentados y celebrados por la crítica. La autora compuso esta colección de cinco cuentos con el terrorismo de estado en Argentina como telón de fondo (1976-1983), cuando vivía en Nueva York y después de abandonar su casa de Buenos Aires, sabiendo “que su ausencia sería larga” (Valenzuela 2002: 14). Este equilibrio que un exiliado involuntario trata de mantener mientras pisa las calles de una ciudad extrañando e invocando las de otra y que sólo puedo llamar poético, se repetirá unos veinte años después cuando en 2002, en un Buenos Aires económicamente devastado pero democrático, recopilará *Los deseos oscuros y los otros*, o sea, sus diarios de la época neoyorquina.

Mi ensayo responde a la llamada de la autora contenida en el epígrafe con la que invita a sus lectores a una lectura activa que exija la verdad. Mi búsqueda de “los hilos secretos” se concentrará en dos textos: el de 1982 que pertenece al “escurridizo y ambiguo terreno de la ficción” (*Novela negra 4*), y el de 2002 que, siendo un diario, se ubica en “la llamada realidad” (*Novela negra 4*). Y sin embargo, como ambos pertenecen a la lengua, la diferencia sólo puede ser ilusoria. ¿Cuál estará más cerca de la realidad? ¿Y de qué realidad hablamos? ¿De la emocional? ¿De la histórica? Ambas contienen identidades condensadas, desplazadas, revestidas y revisadas, guardando una relación plausible, si no verosímil, con los (mal llamados) originales. Los dos textos son testimonios del proceso de escritura y creación y mantienen su aura de credibilidad sin necesidad de

distinguirse uno del otro en cuanto a su relación más o menos estrecha con la veracidad. Y en este sentido espero encontrar los hilos secretos que me lleven a ensayar un texto que tienda a su vez la mano a otros lectores y que así tal vez cumpla con el proyecto de Valenzuela de crear siempre tanto un lector como una lectora más.

Cambio de armas consta de cinco textos, cuyo tema es la relación entre la sexualidad, el poder y la capacidad del lenguaje para expresar esta relación entre ambos. El enmascaramiento formal se produce desde la portada del libro, ya que no se le identifica ni como novela ni como colección de cuentos. Cinco protagonistas femeninas de nombres siempre diferentes aunque con experiencias similares, chocan con reglas patriarcales que generalmente cobran las formas más extremas, hibridizándose con la dictadura militar. El libro de Valenzuela cuestiona los límites y las normas de la identidad femenina sin ofrecer una solución uniforme y definitiva. La autora no rechaza abiertamente la tradición literaria en que se formó, pero su aceptación está llena de dudas. Consciente de la transparencia del discurso, asume una posición múltiple frente a la creación de su obra literaria: es la productora de la obra y a la vez su interlocutora, crítica, censora y lectora. La transcripción del texto emerge fragmentada y rebelde, resistiendo la autoridad, la represión y el olvido. Las protagonistas, hasta cierto punto conscientes y conecedoras de las armas que usa el sistema opresivo, entablan el diálogo como lucha activa para *cambiar* las armas patriarcales. Luisa Valenzuela no ofrece una solución al lector, ni tampoco cierra su construcción narrativa. La estructura abierta de su libro, el énfasis que pone en la imposibilidad de la producción de un significado último y estable, permiten la participación activa de los lectores, dejándoles que construyan un texto nuevo e independiente, dándoles la oportunidad de dialogar con la red narrativa y con sus propias historias: “Hay cantidad de páginas escritas, una historia que nunca puede ser narrada por demasiado real, asfixiante. [...] Leo y releo estas páginas sueltas y a veces el azar reconstruye el orden. Me topo con múltiples principios. Los estudio, descarto y recupero y trato de ubicarlos en el sitio adecuado en un furioso intento de rearmar un rompecabezas” (Valenzuela 1982: 3). La obra de Valenzuela cuestiona los valores patriarcales, desestabiliza las convenciones, re-semantiza y parodia las prácticas culturales en términos

genérico-sexuales. El sujeto que Luisa Valenzuela elabora en este libro es la identidad femenina y su posición frente al orden masculino.

Técnicamente, *Cambio de armas* consta de cinco voces femeninas que se esfuerzan por dejar su huella en la pantalla histórica, por grabar sus destinos en el lenguaje dominado/usurpado por el otro. Estas voces podrían pertenecer a un proto-personaje femenino, pero en la creación de la textura, casi novelesca, están individualizadas y son al mismo tiempo independientes una de otra. Bella, Laura, Chiquita, Amanda, y tantas otras voces anónimas, tratan de cambiar las armas tradicionales y de invertir los destinos prescritos por el patriarcado. Los personajes femeninos de *Cambio de armas* se nos presentan en el proceso de tomar conciencia de su función espectral. Y como el título del libro citado de forma optimista sugiere, es hora de que renazca esta mujer y ocupe su propio lugar. Bella, Laura, Chiquita y Amanda cuentan e inscriben el transcurso de su re-nacimiento, un proceso del que no siempre salen triunfantes. Algunas de ellas lo pagan con su vida, otras pasan por las *ceremonias del rechazo* que les traen trofeos junto con la conciencia de que el camino hacia una igualdad libre de toda opresión todavía se encuentra lejos en el futuro.

Luisa Valenzuela muestra cómo funciona la opresión de la mujer en el marco específico de la dictadura militar. Sus protagonistas son subversivas en el re-paso de los senderos de su exclusión y en su búsqueda de un espejo diferente, armado por manos no patriarcales. El acto de nombrar se transforma de ese modo en un acto de ejercicio del poder: el lenguaje se vuelve arma secreta. El mismo título *Cambio de armas* sugiere alteración, transformación y conversión de las armas tradicionales. Y si el arma del sistema opresivo (sea ésta la dictadura militar, el hombre machista o el patriarcado) persigue la negación del uso del lenguaje y la imposición del silencio a las mujeres, es hora entonces de cambiar esas armas. Tanto Bella, Chiquita, Amanda, Laura como la mujer anónima luchan con el lenguaje. Si bien algunas de ellas no encuentran palabras para expresar su experiencia: “La palabra asesino”, “Cuarta versión”, “Ceremonias de rechazo”; otras se ven brutalmente forzadas a apartarse del lenguaje: “Cambio de armas”, “De noche soy tu caballo”. En este sentido, el gesto con que se clausura el libro de Valenzuela -la posición de apuntar, en la que el lector deja a la protagonista del cuento homónimo- podría corres-

ponder también al acto de escribir, de anotar cuanto había pasado, para no dejar que el olvido borre ni la historia ni la tradición. La guerrillera amnésica y torturada levanta el revólver con el que su coronel amante la tienta y apunta. La incógnita que queda implícita en este final abierto deja la posibilidad de un testimonio en el que será capaz de contar y escribir su historia y no sólo continuar el gesto de matarlo con el que había iniciado su caída.

Las protagonistas, no siempre del todo conscientes del poder del lenguaje que las controla y construye sus experiencias, navegan guiadas por la mano autoral en busca de una tierra vagamente firme para poder entenderse a sí mismas. La palabra es la que *asesina*, pues lleva la carga de la emoción. Para Luisa Valenzuela, el texto es la máscara y su forma refleja la desintegración de la identidad unificada y estable. El “yo” femenino se esconde y camufla, rechazando ser nombrado y determinado por el nombre propio. Al fin y al cabo, a diferencia de su compañero capturado, torturado y desaparecido, la guerrillera anónima de “Cambio de armas” sólo ha sobrevivido porque era mujer y porque el coronel a quien quería asesinar no podía aceptar que una mujer tome las armas en sus manos y salga de la cocina. Necesitaba reeducarla, hacerla dependiente de él, mostrarle sus armas: masculinas y militares. Los oficios de las diversas protagonistas, narradoras y transcriptoras se entretajan en *Cambio de armas*, construyendo un *collage* colaborativo donde se dispersa cualquier significado explícito.

Valenzuela emprende la búsqueda de una voz propia y de una identidad diferente de la prescrita y aprendida, que posibilite un verdadero *cambio de armas* no sólo en el nivel de contenido, sino también en el nivel formal. Una elipsis abierta une a Bella, a Chiquita, a Amanda y a Laura, sin clausurar sus existencias en una circularidad perfecta, cuyo resultado no sería, obviamente, una nueva senda. En este sentido, el texto de “Cuarta versión,” la historia que abre el libro, explora específicamente la enunciación literaria como el campo donde se cruzan las armas del poder lingüístico. ¿Quién es el verdadero autor de la obra y cómo leer un texto que ni siquiera tiene título propio? ¿A qué se refiere “cuarta versión”? Tradicionalmente, la función del título es simbólica y su relación con el relato es darle nombre a una cosa, o sea el mango simbólico del texto que sigue. El

caso de “Cuarta versión” es, sin lugar a dudas, diferente porque el relato representa técnica y explícitamente una cuarta versión, de manera que la única realidad subyacente a ese título es que el proceso de escritura se ha repetido cuatro veces y que la versión que el lector tiene en sus manos es sólo un ensayo más.

En el plano de la enunciación aparecen tres identidades: la de la protagonista, la de la narradora y la de la transcriptor, quienes, en última instancia, todas son (B)ella: “El constante cambio para saberse viva. Y ésta que soy en tercera instancia se (me) sobreimprime a la crónica con una protagonista que tiene por nombre Bella (pronúnciese Bel-la) y tiene además una narradora anónima que por momentos se identifica con la protagonista y con quien yo, a mi vez, me identifico.” (Valenzuela 1982: 4). Al final del cuento esa enigmática actriz que toma en sus manos las riendas de su destino y que acaba comprometiéndose, no sólo con la enunciación, sino también con la sociedad bajo el régimen militar, anotará que “[...] lo que más me preocupa de esta historia es aquello que se está escamoteando, lo que no logra ser narrado” (Valenzuela 1982: 21). Estas palabras bien podrían haber sido escritas en uno de los cuadernos que Valenzuela llenaba con letras y frases mientras buscaba la manera más adecuada de contar sin traicionar(se), porque al mismo tiempo que escribía los cuentos de *Cambio de armas*, la autora estaba elaborando sus diarios. Aquellos cuadernos en que dejó constancia de sus observaciones sobre la vida, sus comentarios culturales, y sus reflexiones entre 1979-1982 dieron cuerpo a otro libro que en 2002, esta vez en Buenos Aires, vio la luz bajo el título *Los deseos oscuros y los otros: Cuadernos de New York*.

La situación es la siguiente: existen unos cuadernos con apuntes que pretenden ser originales y a los cuales sólo tiene acceso la persona que los escribió y que ahora asume el rol de lectora. Unos veinte años después, esa lectora produce otro texto titulado *Los deseos oscuros y los otros: Cuadernos de New York*, al cual nosotros, lectores implícitos, y también -esperemos- ideales, nos enfrentamos. Se han suprimido las fechas y sólo en el epílogo descubrimos que el período abarcado va desde 1979 hasta 1982, y que este último año es arbitrario ya que la escritora permanecería en Nueva York durante siete años más. “No supe de antemano qué obtendría al organizar el material anotado...” (Valenzuela 2002: 246)

reconoce la organizadora de los apuntes pero que a los lectores de la colección de cuentos *Cambio de armas* tendrá que sonar como la voz de la compiladora de “Cuarta versión”: “Hay cantidad de páginas escritas, una historia que nunca puede ser narrada por demasiado real, asfixiante. Agobiadora. Leo y releo estas páginas sueltas y a veces el azar reconstruye el orden” (Valenzuela 1982: 3). Veinte años han transcurrido entre el registro de las notas y su posterior modificación, reorganización, redacción y síntesis. Por otra parte, la persona que apuntó sus pensamientos más íntimos se encontraba en un país extranjero, aunque siempre atenta a todo aquello que sucedía en Argentina, bajo una de las más violentas dictaduras militares.

En el proceso de relectura y organización de las notas, su futuro y su pasado se encuentran e intercambian posiciones. Lo que es desconocido para la escritora de los diarios representa un recuerdo para la autora de los cuentos. Hace bastante tiempo ya que la escritora de *Los deseos oscuros y los otros: Cuadernos de New York* ha regresado a su casa de Buenos Aires. Impulsada por dos mujeres, Silvia Hopenhayn y Leonora Djament (“que ‘inventaron’ este libro” leemos en la Postdata II) mira hacia atrás, hacia esos años que ha vivido en Nueva York a través del prisma de sus notas. Un texto cuidadosamente revisado y reconstruido ha reemplazado al diario originario. Así sabemos que lo que tenemos entre manos no es sino un simulacro, una copia que en realidad carece de original: una suerte de simulacro que aún mantiene una relación metonímica y en cierto sentido espectral con los cuadernos supuestamente escritos hace años. “[S]on muchas las tachaduras y las omisiones de actos, hechos y palabras que si bien persisten en el recuerdo no cobraron en su momento cuerpo de escritura” (Valenzuela 2002: 245). De esta manera, nosotros, los otros lectores, implícitos y espectrales, tenemos derecho a preguntar: ¿Qué sucede con la verdad cuando el diario, ese género privado basado en la premisa de la autenticidad, se ofrece a un lector que ya no es el destinatario original?

Los deseos oscuros y los otros es el viaje más auténtico de ese ser cambiante, de ese yo a la deriva en busca de sus propios avatares, pasados, presentes y por venir. El lector, deseoso de embarcarse en este viaje tormentoso rumbo a las fronteras de la conciencia, está obligado a encon-

trar el propio y fantasmagórico yo en las discontinuidades del texto de Valenzuela para acabar reformulando la pregunta inicial sobre la verdad narrativa, la originalidad de la copia y la interpretación del texto, en otra más pertinente: ¿Qué cuerpo está realmente hablando aquí? ¿El implícito en el texto o el que sostiene ese texto en sus manos? Porque siempre hay una historia del cuerpo que está siendo inscrita en la lengua. Y la verdad de esta historia del cuerpo, errático y errante, se encuentra desplazada desde el tiempo de la escritura original al posterior de la lectura. Valenzuela da una pista a sus lectores: “¿Qué clase de verdad es la que el arte corporiza?”, pregunta en su libro, para ofrecer enseguida una respuesta: “Una verdad general que el lector/espectador puede robar, que puede apropiarse para ganar acceso a la propia verdad” (Valenzuela 2002: 118). Pero la mano que Valenzuela extiende al lector es una mano escurridiza, difícil de asir. El lector encontrará la verdad que busca – no necesariamente verbalizada – en su propio cuerpo, mientras intenta seguir el itinerario de la narrativa de la escritora argentina. Su escritura, sin embargo, aporta la energía necesaria para tal esfuerzo.

Valenzuela no está en busca de una subjetividad unitaria. El yo de un diario en permanente vagabundeo es un yo descentrado, fijado en un tiempo y en un espacio y liberado en otro: el tiempo de la relectura. En el caso del texto de Valenzuela incluido en *Los deseos oscuros y los otros* existe siempre un paso adicional más allá de la inscripción de las impresiones y reflexiones iniciales. Me refiero a la trascripción real, la reescritura verdadera, que coincidió con la publicación de muchas memorias de aproximadamente veinte años atrás. “[E]s una reflatación de un garabatear reflexiones al garete, al correr de la pluma” (Valenzuela 2002: 246). Este proceso implica seguir la huella de las sensaciones, de los deseos y de todos aquellos momentos escurridizos, epifánicos, incorporados en los contornos de una escritura exclusiva inscrita sobre la superficie de unos cuadernos cuidadosamente escogidos. “¿Entenderé esta letra? Y si no la entiendo ¿qué importa? Importa sólo el poder de la palabra ya escrita” (Valenzuela 2002: 152). Es a este texto a quien nadie, y menos aún la escritora convertida en lectora, tiene acceso. Los comentarios y subtítulos son agregados por el yo de otro tiempo que organiza y reconstruye las notas del diario. *Quizá convendría tomar conciencia ahora antes de que*

*sea demasiado tarde: no pretendo utilizar ahora todo este material espi-
ralado. Estoy imitando a las ardillas, acaparo para las largas noches del
invierno senil cuando no pueda pergeñar otras cosas, sólo barajar memo-
rias como quien junta figuritas. [...] Aunque este material es más que nada
para mí, para ver claro* (Valenzuela 2002: 27). Estas palabras visualmente
separadas del resto del texto a través de una tipografía diferente (la mis-
mísima técnica usada en el cuento “Cuarta versión”), provienen también
de un tiempo distinto, de un tiempo al cual vagamente podríamos consi-
derar como el presente (el año 2002, cuando salió el libro).

La doble conciencia que está en juego aquí, la mirada lingüística del
yo a través de otro tiempo y de otro espacio, evoca el concepto bajtiniano
de cronotopo. En estrecha relación con su idea de dialogismo como un
elemento fundamental del lenguaje novelístico, el prisma del cronotopo
implica la imposibilidad de separar el tiempo y el espacio. Existe un cro-
notopo en el cual ciertos eventos sucedieron y por ello existe una narra-
ción de aquellos eventos que ocupan un cronotopo diferente, aunque
íntimamente relacionado. En el caso de Valenzuela, hay otra red de cro-
notopos que es inmanente al proceso de transcripción de las notas del dia-
rio, el cronotopo recortado por veinte años de distancia y el movimiento
en el espacio que separa Nueva York de Buenos Aires. El encuentro de
posiciones cronotópicas crea una esfera semántica particular, cuyos ecos
se encuentran en uno de los párrafos de Valenzuela: “Pensándolo bien,
mirándolo desde fuera, reconozco que acá se juega un diálogo. Diálogo
entre la intención de la escritura y las relaciones personales, mano a mano.
El impulso de elaborar un texto literario es siempre un intento de comu-
nicación, de alcanzar al otro, otro que en el caso del texto publicado llega
a ser múltiple y multiplicador” (Valenzuela 2002: 10). Su escritura implica
que cada narración, incluyendo la autobiográfica, proviene de fuera del
mundo narrado y que la equivalencia cronotópica de dos o más mundos
es meramente ilusoria. Aunque este hecho no impide que el significado
se genere entre el polo de la escritura y el polo de la lectura, o sea, entre
el cronotopo real y el cronotopo creado. Un juego de diálogo, lo llama
Valenzuela. Y el premio que ese juego promete al lector es el escurridizo
momento de placer en el cual los contornos del aún no reconocido deseo
serán aprehendidos: *Los deseos oscuros y los otros*.

La voz personal empleada por Valenzuela revela la naturaleza polifacética de la autoridad discursiva y no se articula en el cuerpo textual propiamente dicho sino en una de sus numerosas “extremidades”: la primera de las postdatas. La irrupción de lo personal produce incluso otro género “errático”, la carta, colocada al comienzo del libro, antes de que el lector tenga la oportunidad de embarcarse en sus *Cuadernos*. Esta especie de pre-data, simétrica a la postdata, es otro gesto de remitir las palabras al lector de una forma más inmediata, como una señal del deseo de capturar la mirada y el yo del otro a quien la autora misma invita al juego, “acá se juega un diálogo” (Valenzuela 2002: 83) de interrogar y desestabilizar las relaciones de poder.

Al llamar a su libro *Los deseos oscuros y los otros: Cuadernos de New York* Valenzuela evita situar su escritura dentro de las formas narrativas establecidas. Hay un lugar de la escritura, New York, un lugar que se niega a rendirse a la traducción al español, a la visión desde lejos y se mantiene firme en su identidad inglesa; hay un marco y una superficie, un cuaderno; hay un guiño de seducción dirigido al lector al sugerirle que la escritura tendrá que ver con ese “oscuro objeto” buñuelesco del deseo. Son numerosas las expresiones de aquello que el texto no es: “textos personales no pensados para el ojo de alguien” (10), “ni son estas mis memorias” (10), “no es una autobiografía” (10). Valenzuela se niega a escribir una autobiografía cuando sus amigos Federico Allodi y Elena Urrutia se lo proponen: “¿Qué significará autobiografía, si lo que una busca cuando escribe es meterse en otra piel? La propia piel resulta incómoda de puro conocida” (Valenzuela 2002: 22). Su obra completa -novelas, cuentos, declaraciones hechas en entrevistas llevadas a cabo en el curso de las décadas pasadas, numerosos ensayos sobre literatura y cultura- indica que para ella el auténtico yo carece de existencia previa a la escritura. Este está más bien constituido lingüísticamente, traído a una existencia textual a través del lenguaje. “Yo puedo hacer nada, y es lo que estoy haciendo porque escribir es darle una dimensión concreta a esa nada, nadando entre los corales blancos de una idea y de golpe la nada, sólo por debajo el vasto y profundo abismo que despierta fascinación y terror al mismo tiempo” (Valenzuela 2002: 109). Escribir una versión lineal de un yo unificado no es el tipo de práctica textual que parece interesarle a Luisa Valenzuela.

La escritora misma se hace eco de esta idea en una entrevista que tuvo lugar a raíz de la publicación de *Los deseos oscuros*: “Suelo decir que *La travesía* es una “autobiografía apócrifa” (“Yo soy trampa”, 182). Y será precisamente en esta novela, publicada en 2001, en la cual utiliza nombres de personas reales, mientras que en *Los deseos oscuros* los altera con el fin de “proteger” la identidad de algunos de sus protagonistas. Su intento de definir el género autobiográfico a través de un adjetivo que sugiere un producto fraudulento de autenticidad dudosa y ficticia, habla a las claras de su posición en relación con la veracidad de la escritura autobiográfica. De esta manera se da en forma permanente una elección consciente de cuánto va a revelar acerca de ella misma al público a través de un género ya establecido como es el de los diarios. Valenzuela trabaja constantemente en la trasgresión de las convenciones genéricas, tanto textuales como sexuales. Dejarlas en manos del lenguaje y en última instancia en las de los lectores, parece indicar que su obra y aún más explícitamente sus palabras citadas en el epígrafe de este ensayo, es una aventura más interesante y más incierta, incluso más peligrosa, pero sobre todo, una opción más honesta.

BIBLIOGRAFÍA

- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1985. Print.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoyevsky's Poetics*. Manchester y Minneapolis, Manchester UP y University of Minnesota Press, 1984. Print.
- Bakhtin, Mikhail, y Barrenechea, Ana María. “El español de América en la literatura del siglo XX a la luz de Bajtín.” *Lexis*, Vol. X, No. 2 (1986):147-167. Impreso.
- Bilbija, Ksenija. *Yo soy trampa: Ensayos sobre la obra de Luisa Valenzuela*, Buenos Aires: *Feminaria*, 2003. Impreso.
- Bilbija, Ksenija. “Traducir el (con)texto: “Cambio de armas” de Luisa Valenzuela, en versión multimediática”. *Casa de las Américas*. No. 226 (2002): 111-118. Impreso.
- Bilbija, Ksenija. “Historia de la Mujer (el Hombre) y la Lengua: “Cambio de armas” de Luisa Valenzuela y Douglas Rosenberg?” *Luisa Valenzuela: Simetrías/Cambio de armas*. Valencia (España) and Caracas (Venezuela): Ediciones y Cultura, 2002. 101-122. Impreso.

- Bilbija, Ksenija. "The Rhetoric of the Repressed in *Black Novel (with Argentines)* by Luisa Valenzuela," *Letras Femeninas*. Vol. XXVII, No. 1 (2001): 129-147. Impreso.
- Bilbija, Ksenija. "The Art of Fiction: Luisa Valenzuela." *The Paris Review*, No. 160 (2001): 196-216. Print.
- Bilbija, Ksenija. "Yo soy trampa: conversación de Luisa Valenzuela con Ksenija Bilbija," *Letras Femeninas*. Vol. XXVII, No. 1 (2001): 209-225. Impreso.
- Bilbija, Ksenija. "El gran teatro del mundo (argentino): *Realidad nacional desde la cama* de Luisa Valenzuela" *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*. Eds. Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1996. 191-208. Impreso.
- Bilbija, Ksenija. "Quinta versión: Aprovechando las aperturas de "Cuarta versión" de Luisa Valenzuela," *Journal of Interdisciplinary Literary Studies/Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*, Vol. 3, No. 2 (1991): 217-227. Impreso.
- Fletcher, Lea. "Un silencio a gritos: tortura, violación y literatura en la Argentina". Jornadas "Masculino/Femenino: las marcas del género". Universidad de Buenos Aires, 1992. Impreso.
- Patterson, David. "Mikhail Bakhtin and the Dialogical Dimensions of the Novel." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 44, No. 2 (1985):131-138. Print.
- Gates Madsen, Nancy. "Cambio de armas" de Luisa Valenzuela. *Mesa redonda sobre traducción cultural*, Universidad de Wisconsin-Madison, 2000. Print.
- Gimbernat de González, Ester. "De cómo ejercitar la libertad: dos obras de Luisa Valenzuela." *Discurso Literario: Revista de Temas Hispánicos*, Vol. 6, No. 2 (1989): 405-421. Print.
- Gold, Janet. "Feminine Space and the Discourse of Silence: Yolanda Oreamuno, Elena Poniatowska, and Luisa Valenzuela." Valis, Noel, and Carol Maier (Ed.). *In the Feminine Mode: Essays on Hispanic Women Writers*. Lewisburg: Bucknell UP. 1990. 195-203. Print.
- Magnarelli, Sharon. *The Lost Rib: Female Characters in the Spanish-American Novel*. Lewisburg: Burcknell UP. 1985. Print.
- Magnarelli, Sharon. "Lusia Valenzuela's Cambio de Armas: Subversion and Narrative Weaponry," *Romance Quarterly*, Vol. 34, No. 1 (1987): 85-84. Print.
- Magnarelli, Sharon. "Cuarta Version: Subversion and Narrative Weaponry." *Reflections/Refractions, Reading Valenzuela*. New York: American University Studies, 1998. Print.

- Magnarelli, Sharon. "Luisa Valenzuela's *Cambio de armas*: Subversion and Narrative Weaponry." *Romance Quarterly*, Vol. 34. No. 1 (1987): 85-94. Print.
- Valenzuela, Luisa. *Cambio de armas*. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1982. Impreso.
- Valenzuela, Luisa. *Los deseos oscuros y los otros: Cuadernos de New York*. Buenos Aires: Norma, 2002. Impreso.
- Walker, Barbara G. *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. San Francisco: Harper & Row, 1983. Print.

Ksenija Bilija

THE TRAPS OF THE I: LOS DESEOS OSCUROS Y LOS OTROS (CUADERNOS DE NEW YORK) AND CAMBIO DE ARMAS BY LUISA VALENZUELA

Summary

Using the Bakhtinian concept of dialoguism, this essay discusses the construction of the I in the book *Los deseos oscuros y los otros: Cuadernos de New York* (2002) by the Argentine writer Luisa Valenzuela. This text is based on her personal diaries maintained during her stay in New York and the military dictatorship in her native Argentina (1976-1983). These are the very diaries she wrote during the writing of the short story collection *Cambio de armas, Other Weapons* (1982, 1985 in English) that brought her world-wide recognition. The double consciousness that is at play here, the linguistic viewing of the self through another space and time, recalls Bakhtin's idea of the chronotope. Closely related to his notion of dialoguism as a quintessential element of novelistic language, chronotopic prism implies the inseparability of time and space. There is a chronotope in which certain events happened and then, there is the narration of those events that occupies a different, yet related chronotope. Furthermore, in Valenzuela's case, there is yet another web of chronotopes that is immanent in the process of transcription of the diary notes, the chronotope distinguished by some thirty years of distance and the spatial movement from New York to Buenos Aires.

Keywords: Luisa Valenzuela, *Los deseos oscuros y los otros: Cuadernos de New York*, *Cambio de armas*, chronotope Bakhtin, diary.