EL LABERINTO DEL DISCURSO:
REFLEJOS DE LA HUIDA-BÚSQUEDA EN
NOVELA NEGRA CON ARGENTINOS DE LUISA VALENZUELA

POR

WENDY CALDWELL
The University of Georgia

La literatura del exilio articula una huida y una búsqueda simultáneas, dos conceptos contrapuestos que suscitan una especie de paradoja que estimula en sus protagonistas un sentido de desesperación. En este trabajo asigno a la huida el significado del “irse de”;¹ es decir, una salida, un escape y un esconderse en la sombra. Su contrapunto es la búsqueda, el “irse hacia”, o sea, una entrada, y es aquí donde el protagonista logra alcanzar una toma de conciencia de su circunstancia.

En su novela del exilio, *Novela negra con argentinos* (1991), Luisa Valenzuela ejemplifica la complicidad del tema del exilio y plantea muy bien un lenguaje complementario que, como señala Saúl Sosnowski, “se arma desde el caos” (963). Además, su obra añade otro componente que problematiza aún más el significado del discurso del exilio: el discurso femenino. El discurso del exilio no es un fenómeno que ha surgido solamente durante la época de la dictadura en la América Latina, sino que ya existía en los textos escritos por mujeres y otros grupos marginales (¿colonizados?). Es decir, la voz femenina siempre ha reflejado un discurso del exilio frente a su dominador, en este caso el discurso masculino. El texto de Valenzuela retrata, de hecho, un doble exilio en su discurso, o sea un exilio dentro del exilio. Tal elemento, entre otros, sirve de explicación de un texto cuyo discurso es profundamente complejo debido a lo que podemos identificar como el “femexilio”.

El propósito de este estudio es doble: primero, me propongo indagar y descifrar a través de la simbología algunos de los códigos explícitos e implícitos que plantea Valenzuela en su discurso y sus inferencias en cuanto al exilio, tanto político como social; y segundo, analizaré el entrelazado del cuerpo en el discurso, un fenómeno que Valenzuela, entre otras escritoras, identifica como el “escribir con el cuerpo”.

Al analizar la problemática del exilio, se ve que el discurso literario refleja una crisis que resulta de la relación antagónica pero ineludible entre la huida y la búsqueda. Las palabras se dispersan con el propósito de volver todas a la misma base, o, más bien, de encontrar un centro nuevo propio y estable que las atraiga y las reúna, como una especie de fuerza magnética. De hecho, estas palabras que viven a través de su creador(a) constituyen el instrumento utilizado por el personaje a fin de hacer su viaje, su “huida-búsqueda”, y

¹ En su libro *Meditación del exilio* (1985), Julio Raffo problematiza el significado del irse del país materno a otro, lo cual de cierto modo complementa mi estudio.

como tal, en el proceso, estos códigos lingüísticos, en muchos casos, logran una existencia activa, un papel casi animado, de un cuerpo propio.

“Escribir con el cuerpo”, un ensayo elaborado por Valenzuela después de la *Novela negra con argentinos*, complementa esta premisa del discurso animado y sirve de entrada a la temática de la novela y a la decodificación de su discurso. En el ensayo, Valenzuela ofrece un acercamiento al concepto de “escribir con el cuerpo” aunque sea un fenómeno intocable, “casi imposible de formular” (35). Su retrato del discurso destaca tres rasgos que sirven de claves a una comprensión de este fenómeno: primero, “es un estar comprometida de lleno en un acto que es en esencia acto literario” (36); segundo, se trata de un “estar en novela”, como “estar en euforia, enamorada” (38); y finalmente, es un viaje, una “necesidad de tocar el mundo con las manos” (38). Según su descripción, la escritura con el cuerpo señala una dedicación completa a la creación literaria por alma y cuerpo de la escritora. Al entregarse al texto, la escritora transfiere sus vibraciones eléctricas al discurso para darle una existencia viva,² en el cual incluso “nos dejamos morir por él” (37), o como en el caso de *Novela negra*, aun nos dejamos matar por él.

A través de los dos protagonistas en la *Novela negra*, Agustín Palant y Roberta Aguilar, dos escritores argentinos exiliados en Nueva York, Valenzuela da vida a la teoría de la escritura con el cuerpo: “Somos todos putas del lenguaje: trabajamos para él, le damos de comer, nos humillamos por su culpa y nos vanagloriamos de él” (11). Según Valenzuela en una entrevista con Juanamaría Cordones-Cook, la quintaesencia de la narrativa es la que asume su propia existencia independiente de su creadora:

Lo que importa o lo que trasciende la creación es el momento en que el lenguaje y todas las situaciones se van desarrollando con una intensidad propia, con naturalidad propia, con una dinámica propia (121).

La *Novela negra* ejemplifica tal narrativa, un laberinto de discurso que desarrolla su propia vida.

La trama comienza con la huida de Agustín del sitio donde acaba de matar a Edwina, su víctima. Su conciencia, que vacila entre tercera y primera persona, revela que no tiene ningún motivo: “había matado a una desconocida porque sí, sin el menor motivo. Algo inconcebible” (6). La novela se desenvuelve en su búsqueda de un motivo racional que explique el haber cometido un acto tan violento y, más importante aún, en una busca de autocomprensión.

Por medio del personaje de Agustín, “el autor del hecho” (47), se manifiesta una transformación de la negación a la concientización, proceso ése que ocurre en etapas. El primer paso y la primera reacción de Agustín es huir y negar su implicación en la escena del crimen: “No es él asesino. No puede ser él” (4). “No fui yo quien apretó el gatillo y disparó un tiro y mató a alguien. En absoluto” (23). Al negar el hecho de ser asesino, Agustín se mantiene en un espacio secreto para no tener que responder al mundo exterior ni a sí mismo.

² Hélène Cixous complementa esta premisa en su ensayo “The Laugh of the Medusa”: “Text: my body —shot through with streams of song; I don’t mean the overbearing, clutchy ‘mother’ but, rather, what touches you, the equivocal that affects you, fills your breast with an urge to come to language and launches your force; the rhythm that laughs you” (882).

Aunque alcanza “escaparle a la amenaza externa” (21), su castigo es la angustia interna, la culpabilidad: “Sabe que de la culpa no se podrá escapar aunque logra escaparle a la justicia” (23). Además, vive con el miedo, en una pesadilla por el no saber cuándo “llamen a la puerta y vengan a buscarlo. O tiren la puerta abajo, como le dijeron que acostumbraban hacer en su patria cuando él dejó su patria” (29). Como la cita anterior señala, en el espacio simbólico Agustín representa al exiliado, ahora de su país anfitrión y de su patria.

Luego, en un segundo paso, empieza a cuestionarse y a reflexionar: “¿Quién habría apretado el gatillo por él, quién tan metido en él y tan ajeno habría impartido la orden?” (34). En su ruta de escape, se da cuenta de que el haberse permitido actuar tan violentamente le asigna con un papel no tan diferente al del agresor de su patria: “Y él se había cuidado bien de no ser agredido, nunca había pensado en cuidarse de ser el agresor” (22). Además, al ver unas bolsas de plástico negro, se acuerda de los tiempos militares en su país, “en tiempos militares” cuando “las bolsas tendrían más bien restos de, mejor pensar en otra cosa, armar la sonrisa de seguridad e indiferencia” (16). Aunque Agustín no se compara directamente al cuerpo agresivo de su país, las inferencias hacia este paralelo son evidentes entre líneas.³ El hecho de no poder racionalizar su acto inhumano es parecido a los hechos de violencia del cuerpo militar, actos casi involuntarios, sin racionalidad, pero que al final le dejan con repercusiones psicológicas muy fuertes.

Al colocar a sus personajes en Nueva York, “capital de la inmundicia”, Valenzuela globaliza el tema de la violencia, lo cual disfraza su comentario político sobre su propio país; sin embargo, como expresa Roberta, se teme “que la obra de teatro que está planeando empiece a tener connotaciones políticas” (82). De hecho, su residencia en Nueva York le devuelve a Agustín unos recuerdos de su patria/cárcel: “Andá con cuidado, no salgás de noche, no andés sólo después de las seis de la tarde, no se te ocurra meterte en Central Park ni siquiera de día” (21). Por consiguiente, en el plano simbólico el personaje de Agustín representa no sólo la violencia del régimen militar en la Argentina sino también la violencia en general, “la miseria humana”, algo que ocurre “en la llamada realidad, no en el escurridizo y ambiguo terreno de la ficción” (3).

La función de la protagonista Roberta es clave en el desarrollo de Agustín. Con la ayuda de ella, su “compatriota” (10), Agustín empieza su autoconcientización. Roberta guía a Agustín por los espacios profundos de la subconciencia del ser humano, y es así que en la exploración humana entran los aspectos marginados de la sexualidad humana: el travestismo, homosexualismo y sadomasoquismo.⁴

Al escuchar el cuento de Agustín, y uno en que Agustín ha cambiado convenientemente el sexo de su víctima para evitar los celos por parte de Roberta, la primera reacción de ella

³ Según Patricia Rubio en su ensayo “Luisa Valenzuela: fragmentación del discurso narrativo”, una lectura de entre líneas es un componente pertinente a la novelística de Valenzuela: “No se trata en los textos de Valenzuela de una reordenación de lo existente, sino de la persecución de lo inédito, de lo que aún no ha sido percibido y a lo cual hay que dejarle un espacio y posibilidades de expresión en los intersticios” (216).

⁴ Amy Kaminsky en su libro *Reading the Body Politic*, complementa muy bien la premisa de globalización del tema de la violencia: “The echo chamber connection between the sexual violence of the United States and the political violence of Argentina is never fully resolved or even made definitive; the exile’s sense of suspension and of disconcerting difference does not go away” (143).

es la de ocultamiento, lo cual coincide con el papel del exiliado: “El primer paso de Roberta en la historia de Agustín no fue de indagación sino de ocultamiento” (40). Por lo tanto, ella instiga su transición, su disfraz: “Vas a actuar con más libertad si te sentís distinto. Como otra persona” (44). En su estado “vulnerable” y “desesperado” y con la ayuda de Roberta, Agustín realiza su conversión: se quita la barba, “una ceremonia larga y penosa, como una despedida” (44), y asume el apodo nuevo de “Magú”, lo cual marca, según Roberta, “el segundo acto” de “una obra de teatro de tragedia” (46). Es en este momento que la novela se convierte claramente en una especie de guión, y el papel del lector se transforma en el de espectador del teatro. Valenzuela lo confirma así en una entrevista: “es todo un teatro que está sucediendo” (Cordones-Cook *LV* 119). Con esta técnica literaria, la novela se transforma en una serie de escenas, espejos de la vida real:

Siempre estamos de alguna manera en escena, entramos y salimos de escena. Pero, no porque salimos de esta escena y estamos en algo que no es la escena, sino porque entramos en otra escena (Cordones-Cook *LV* 121).

De acuerdo con la cita anterior, metidos en un teatro de los hechos,⁵ Roberta, con Magú siguiéndola, intenta recuperar el episodio del homicidio con la intención de revivir el momento con Agustín y, por lo tanto, sirve de una especie de cómplice para Agustín: “Pretender encontrar el teatro, la escena donde se desarrolló el teatro que habría de abrirle paso a la tragedia” (51). En respuesta a esta cita, la voz narrativa interrumpe en la escena para agregar su comentario acerca de la busca del pasado: “La hora podría ser idéntica pero la atmósfera es muy otra” (51). Como la voz narrativa implica, un momento ya pasado de la vida, la cual es un proceso dinámico, nunca se puede repetir; sin embargo, este repaso del pasado provoca un autoexamen en los personajes: “Cuando sepa por qué al menos voy a poder reconocermé de nuevo” (39).

En el laberinto hacia su autodefinición, los dos experimentan, por medio de los personajes de Bill y de Ava Taurel, los papeles marginados que exponen la crisis sexual. Bill, con su tienda de ropa antigua, de disfraces, les permite a los protagonistas jugar con su identidad sexual. A través del personaje de Ava Taurel, la “walkiria”, se manifiesta la escena de la tortura, del sadomasoquismo: “yo busco el alma humana detrás del dolor, quiero saber hasta dónde aguanta el cuerpo, y entonces ir un poquito más, empujar los límites” (26). Su prostíbulo representa un micromundo donde la mujer es dominadora del hombre. Además, Roberta ha dejado los manuscritos de Agustín con Ava para guardarlos y, por eso, Agustín debe pasar por ese submundo para poder recuperar los manuscritos, trozos de su vida. En su búsqueda, Agustín pasa por un estado del olvido con el intento de remontar su vida; pero al final cuando está con Héctor Bravo, personaje secundario que sirve de una especie de psicólogo, reconoce que hay que aceptar el pasado antes de poder entrar en el presente y en el futuro:

⁵ Es un concepto que utiliza Carmen Martín Gaité, escritora española contemporánea, para describir la trama narrativa me parece apropiado en el caso de esta novela.

Yo la maté, añade desde esa nebulosa del olvido donde el no-recuerdo constituye una unidad intensa de memoria que cuaja en el instante mismo de meter la mano en el bolsillo y sacar el revólver. [...] Por primera vez pudo Agustín contarle todo sin temor a herir susceptibilidades y más importante aún, sin temor a herirse a sí mismo (202).

En este momento de autoaceptación Agustín lleva a cabo su proceso de concientización y prepara su entrada a una nueva existencia.

Al contrario del discurso fragmentado de Agustín, Roberta despliega de modo explícito su comentario y es su personaje el que define las facetas del exilio, el “saber que nunca más vas a volver al lugar al que pertenecés” (156):

Hay tantas cosas que me gustaría tener y después me pregunto qué hacer con ellas en el próximo traslado. Una nunca sabe dónde va a ir a parar [...] Una vida descartable, no es gracioso (156).

Además, reconoce que hay otra fuente del exilio que quizás la afecta más, el autoexilio, o sea “el exilio de sí mismo” (156), y en el caso de Roberta, el femexilio.

El personaje de Roberta también sirve de creadora de ficción de la teoría valenzolana del “escribir con el cuerpo”: “El secreto es res, non verba. Es decir restaurar, restablecer, revolcarse” (11). Es una teoría que Agustín logra transformar en un acto grotesco:

Roberta, su absurda teoría de escribir con el cuerpo. Lo que uno escribe con el cuerpo, ¿querrá borrarlo con el cuerpo del otro, asesinado? A él con el cuerpo le salió una novelita barata, un atroz episodio, mala letra, borrones de sangre y ya no se puede —no se podrá jamás —dar vuelta la página (35).

Al cometer el homicidio, Agustín se ha permitido estar demasiado cerca, y ha perdido la capacidad de distinguir entre la realidad y la “realidad ficticia”: “¿Dónde estaría el límite? Entre lo escrito y lo vivido ¿cómo reconocer la frontera?” (85). Por consiguiente, no puede transcribirlo al papel: “Escribir sobre lo muy cercano, tarea casi imposible” (152). Con su desesperación por no tener la inspiración necesaria para escribir, Agustín busca la técnica de escribir con el cuerpo; sin embargo, se involucra demasiado: “Roberta se sentiría orgullosa de él, pero no se lo contaría a Roberta. No quería regalarle este triunfo. Meté tu cuerpo donde meté tus palabras, le había reclamado ella” (17). En el momento de la cita anterior, Agustín no se ha adquirido conciencia de lo que ha hecho, pero luego, reconoce que hay que mantener “la distancia necesaria para trasladarlo al papel” (152).

Aunque Valenzuela formula una problemática y no ofrece explícitamente una solución, plantea claves dejando al lector con el papel del detective para descifrar el discurso. En el análisis de la autointerrogación de Agustín, el hecho de referirse a sí mismo en tercera persona sugiere que, dentro de Agustín, existe otro ser desconocido hasta ahora: “Creo que dobló por aquí, dice, hablando de sí mismo en tercera persona” (51). El miedo, un sentido casi innato del exiliado provoca unas acciones inconcebibles y “hace que uno haga cosas que no haría jamás conscientemente” (Ordóñez 513). Si el miedo le incita a Agustín a comprar el revólver para protegerse también puede provocar en él un acto espontáneo:

Si el miedo no me viene de fuera, me digo puedo decirme digo Ésta Soy Yo: mi miedo. Mi miedo es parte de mí y no hay de qué asustarse. Agustín. Agustín, este miedo que es parte de uno es el peor de los miedos. Puede hacerte matar este miedo al querer suprimirlo a él, el miedo (111).

La intertextualidad de la novela contribuye a la ambigüedad y la complicidad del texto, entre la realidad y la “brumosa” irrealidad. Con este espacio nebuloso, Agustín se confunde, lo cual complementa la explicación del miedo como el instigador del homicidio:

No puedo más con los simulacros y los miedos, dijo Agustín más tarde. Estoy totalmente perdido de mí mismo. Me llegó el turno de no saber dónde empieza la vida y termina el teatro, o peor aún dónde empieza el teatro y termina la vida (142).

Esta cita, junto con la anterior, descifra el motivo inconsciente de Agustín, y es en este sentido que su personaje asume el papel de víctima exiliada, que en las cortes sería la interdicción temporal.

Aparte del componente dramático entretreído en el texto, también existen tres autores, tres voces narrativas que atraviezan el texto: Agustín, Roberta y la creadora de los anteriores, Valenzuela. En una entrevista de 1993, la escritora comenta que “siempre hay una realidad, un hecho real que no acabo de entender cabalmente. Escribo y parto a la búsqueda de eso que quiero entender” (Burgos 159). Por medio de sus autores creados, ella examina la violencia y “la miseria humana”, lo que la autora identifica como “el teatro de la crueldad” (Cordones-Cook *LV* 121). El texto de Valenzuela parece concluir con el mismo ambiente nebuloso e incierto del comienzo. Sin embargo, al analizar el texto, se ve que las escenas, todas un juego de palabras, “el juego lingüístico de los coautores” (229),⁶ crean una ambigüedad e incertidumbre en la novela para al final dejar al lector con el trabajo de descifrar los mensajes enterrados en el discurso, un discurso que señala el femexilio:

Es imposible *definir* una práctica femenina de la escritura, y ésta es una imposibilidad que permanecerá, en la medida que esta práctica nunca podrá ser teorizada, encerrada, cifrada —lo cual no significa que no existe. Pero siempre superará aquel discurso que regula el sistema falocéntrico; toma y tomará lugar en áreas aparte de las que están subordinadas a una dominación teórico-filosófica. Sólo se formarán un concepto de ella los sujetos que puedan romper los automatismos, y las figuras periféricas que ninguna autoridad no podrá jamás subyugar (Cixous 883).⁷

⁶ En su estudio de *El gato eficaz* (1972), Juanamaría Cordones-Cook destaca la técnica valenzolana que podemos aplicar a la *Novela negra*: “El texto, al cerrar, no concluye sino que queda en una situación idéntica al principio, proyectando las características circularidad y repetición de todo juego. Permanece abierto y disponible a la reedición de las instancias del juego perpetuando los turnos para volver a empezar como una víbora que se muerde la cola, con lo cual fusiona los dos aspectos del ciclo que recorren la narración, la afirmación y la negación desdobladas en la construcción y la destrucción, reflejo de esa voz que se complace en armar y desarmar el texto y que aguarda a otro lector cómplice” (22).

⁷ Para mantener la fluidez de mi trabajo he traducido este fragmento de “The Laugh of the Medusa”, escrito por Hélène Cixous.

La *Novela negra con argentinos* se concentra en dos cuerpos exiliados, lo masculino y lo femenino, dos “náufragos” (95). A través del personaje de Agustín, el revólver, símbolo del poder, o del intento de mantenerlo, se convierte en máscara para esconder el miedo que, irónicamente, al final causa su caída. Valenzuela revela que a pesar de la condición exiliada de los dos sexos de su patria, es la aceptación la que permite la entrada de una nueva vida, un nuevo escenario de teatro.

Como ejemplifica la *Novela negra con argentinos*, confrontado con un camino obstaculizado por bloques exteriores e interiores, el escritor acepta el desafío contra el enemigo, o sea, el cuerpo opresor. Con el intento de trascender su estado actual, una realidad que parece irreal, el discurso que crea se encuentra flotando entre la realidad y la irrealidad sin una base fija; y no es por culpa suya sino por la voz dominadora y amenazadora que no permite a sus oyentes que sean más que marionetas actuando según las cuerdas que las manos dominadoras manipulan. Las estrategias de transcendencia que utilizan los creadores del discurso, o sea los escritores, son diversas y destacan “un corpus heterogéneo”;⁸ en el caso de los protagonistas y su creadora Valenzuela, es un escribir con el cuerpo. Sin embargo, como Giardinelli implica, todos los que experimentan el exilio van por el mismo túnel en una búsqueda infinita de la luz de la verdad:

yo lo comparaba con estar encerrado en un túnel ferroviario, en una montaña. Uno ve una luz allá, a lo lejos, y cree que es la salida. Pero luego resulta que la luz —que crece y crece— no es la salida. Es un tren que viene hacia nosotros y nos aplasta. O sea, el túnel representa una esperanza y una decepción (41).

Es precisamente esta luz que busca Agustín: “espera unas luces que habrán de perfilarse desde el fondo del túnel” (17). Al pasar por el laberinto de la “huida-búsqueda” que finalmente lo lleva a una concientización, Agustín llega a una aceptación de su condición humana, algo que como la vida, es intangible e indescifrable; pero, como Valenzuela demuestra, por lo menos, uno puede acercarse a los misterios del ser humano a través de la escritura con el cuerpo.

OBRAS CONSULTADAS

- Burgos, Fernando y M. J. Fenwick. “Literatura a orillas del Mississippi: Diálogo con Luisa Valenzuela”. *Confluencia* 8-9.2-1 (1993): 157-78.
- Cixous, Hélène. “The Laugh of the Medusa”. *Signs* 1.3-4 (1976): 875-93.
- Cordones-Cook, Juanamaría. “Luisa Valenzuela habla sobre *Novela negra con argentinos* y *Realidad nacional desde la cama*”. *Letras femeninas* 18.1-2 (1992): 119-26. (Citado como LV)
- _____. *Poética de transgresión en la novelística de Luisa Valenzuela*. Nueva York: Peter Lang, 1991. (Citado como PT).

⁸ Beatriz Sarlo, en su ensayo “Política, ideología y figuración literaria”, desarrolla este concepto: “Se trata, más bien de seguir algunos ejes relacionados con la representación y la figuración de la historia reciente, interrogándose, al mismo tiempo, sobre los rasgos de un discurso literario formal e ideológicamente opuesto a los discursos de autoritarismo” (30).

- Cymerman, Claude. "La literatura hispanoamericana y el exilio". *Revista Iberoamericana* 59.164-65 (1993): 523-50.
- Dash, Robert C. "An Interview with Luisa Valenzuela". *Chasqui* 21.1 (1992): 101-05.
- Droguett, Carlos. "Literatura del exilio". *Texto Crítico* 7.22-23 (1981): 59-67.
- García-Pinto, Magdalena. *Historias íntimas: Conversaciones con diez escritoras latinoamericanas*. Hanover: Ediciones del Norte, 1988.
- Garfield, Evelyn Picon. *Women's Voices From Latin America: Interviews with Six Contemporary Authors*. Detroit: Wayne State University Press, 1985.
- Giardinelli, Mempo. "Dictaduras y el artista en el exilio". *Discurso Literario* 3.1 (1985): 41-50.
- Gold, Janet. "Feminine Space and the Discourse of Silence: Yolanda Oreamuno, Elena Poniatowska, and Luisa Valenzuela". In *the Feminine Mode: Essays on Hispanic Women Writers*. Noel Valis y Carol Maier, eds. Lewisburg: Bucknell University Press, 1990. 195-203.
- Kaminsky, Amy. *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Magnarelli, Sharon. *Reflections/Refractions: Reading Luisa Valenzuela*. Nueva York: Peter Lang, 1988.
- Ordóñez, Montserrat. "Máscaras de espejos, un juego especular: Entrevista-asociaciones con la escritora argentina Luisa Valenzuela". *Revista Iberoamericana* 51.132-33 (1985): 511-19.
- Rubio, Patricia. "Luisa Valenzuela: fragmentación del discurso narrativo". *ESCRIBIREN LOS BORDES: Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana* 1987. Ed. Carmen Berenguer, et. al. Santiago de Chile: Editorial de Cuarto Propio, 1990. 207-16.
- Sarlo, Beatriz. "Política, ideología y figuración literaria". *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Daniel Balderston, ed. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1987. 30-59.
- Sosnowski, Saúl. "Dispersión de las palabras: Novelas y novelistas argentinos en la década del setenta". *Revista Iberoamericana* 49.125 (1983): 955-63.
- Valenzuela, Luisa. "Escribir con el cuerpo". *Alba de América* 11:20-21 (1993): 35-40.
- _____. "La mala palabra". *Revista Iberoamericana* 51.132-33 (1985): 489-91.
- _____. *Novela negra con argentinos*. Buenos Aires: Editorial Sudamérica, 1991.
- _____. "The Other Face of the Phallus". *Reinventing the Americas: Comparative Studies of Literature in the United States and Spanish America*. Gale Chevigny-Bell y Gari Laguardia, eds. Nueva York: Cambridge University Press, 1986.
- _____. "Los porteños y sus literaturas". *Literature and Popular Culture in the Hispanic World: A Symposium*. Rose S. Minc, ed. Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1981. 25-29.