

David García Pérez*

⇒ Vínculos de poder y de sujeción: una lectura de “Cuchillo y madre” y “Tango” de Luisa Valenzuela

Resumen: Luisa Valenzuela (Buenos Aires, 1938) es una de las voces femeninas más reconocidas de las letras latinoamericanas: narradora inteligente y penetrante en sus juicios, a través de sus relatos manifiesta el espíritu libre y propositivo de la literatura latinoamericana femenina. En este trabajo se analizan los cuentos “Cuchillo y madre” y “Tango”, en los que es posible identificar los espacios de lo femenino, que suelen ser muy reducidos, aparentemente. La mujer ha tenido que luchar para que éstos se abran e, incluso, se reconozca la manera en que contribuye a la creación de los mismos. Los espacios que le han sido vedados han sido definidos, paradójicamente, desde la perspectiva que el hombre tiene sobre lo femenino. El espacio femenino por antonomasia es el hogar, al menos desde la visión patriarcal que priva en Latinoamérica. Es en él donde la mujer aprende a reconocer el mundo y a sí misma. Su esencia se mira a través de un cedazo, se hila en un bastidor, se guisa a fuego lento con las limitaciones de una sociedad masculinizada.

Palabras clave: Luisa Valenzuela; Escritura femenina; Argentina; Siglo xx.

Juan Pirulero mató a su mujer
con siete cuchillos y un alfiler;
todos creyeron que era un cordero
pero era la esposa de Juan Pirulero.

Rosa Beltrán, “Tiempo de morir. Amor conyugal”

Desde que en 1949 Simone de Beauvoir dio a conocer en *El segundo sexo* sus tesis sobre la mujer y la desventajosa situación de ésta en un mundo construido a imagen y semejanza de lo masculino, se ha experimentado un desarrollo notable sobre la manera en que se han establecido las reglas de convivencia entre hombres y mujeres. En nuestros días es impensable un mundo sin la mano de la mujer; impensable porque ahora, a pesar de las dificultades que todavía existen para ellas en los países latinoamericanos, en nuestro mundo, la voz femenina se escucha con mayor atención y diariamente reafirma su lugar en todos los órdenes de las estructuras sociales. En el quehacer literario, la mujer ha

* Actualmente es director del Seminario de Investigación en Literatura del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Ciudad de México; es coautor de los libros *Literatura en Latinoamérica (2000)* y *Filosofía, retórica e interpretación (2000)*.

encontrado uno de los espacios más abiertos y fecundos para expresar su esencia. América Latina tuvo durante el siglo XX una notable presencia de escritoras, sobre todo después del medio siglo: Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, Rosario Castellanos, sólo por mencionar algunas de las que abrieron brecha en este sentido. Esta tradición cobró una fuerza inusitada en la década de los ochenta, ha continuado y se afianza en el alba del siglo XXI. Entre estas creadoras sobresale de manera singular la argentina Luisa Valenzuela¹, una narradora inteligente y penetrante en sus juicios, que a través de sus relatos manifiesta el espíritu libre y propositivo de la literatura latinoamericana femenina.

En efecto, Luisa Valenzuela utiliza la escritura como una trinchera desde la que analiza y propone la esencia de la mujer en distintos escenarios en los que ésta se mueve, en los terrenos que como mujer reconoce, y también en aquellos que le han sido vedados, pero que quiere y tiene derecho a conocer y ser parte íntegra de ellos. Pero, sobre todo, Valenzuela ha buscado crear sus propios espacios usando como herramienta a la palabra. La literatura es para esta escritora el modo de entender los rituales que se establecen entre lo femenino y lo masculino. Así pues, para ella la literatura “tiene que develar secretos, siempre tratar de decir lo inefable, porque hablar de lo que se puede hablar... ¿qué sentido tiene eso?” (Beltrán 1999: 1). Así, su empeño como escritora está precisamente en descubrir un gran secreto: la mujer.

Los espacios de lo femenino suelen ser muy reducidos, al menos en apariencia. La mujer ha tenido que luchar para que éstos se abran poco a poco e, incluso, se reconozca la manera en que contribuye a la creación de los mismos. De hecho, los espacios que masculinamente le han sido vedados han sido definidos, paradójicamente, desde la perspectiva que el hombre tiene sobre lo femenino. Así, el espacio femenino por antonomasia es el hogar, al menos desde la visión patriarcal que priva en la mayor parte de los pueblos latinoamericanos. Es en él donde la mujer aprende a reconocer el mundo y a reconocerse a sí misma. La definición de su esencia se mira a través de un cedazo, se hila en un bastidor o se guisa a fuego lento con las limitaciones de una sociedad masculinizada. Pero lo que se define por antonomasia, la mayoría de las veces es un juicio apriorístico, sin sentido real.

“Cuchillo y madre”

El cuento “Cuchillo y madre”, por ejemplo, explora la inocencia de una niña de cinco años, cuyo “camino de percepción [...] se arrastrará confuso por los años de los años” (Valenzuela 1998: 39). La percepción de la niña tiene como límites la vida de la madre y el espacio del hogar. Se trata de un territorio muy cerrado en el que las dos mujeres, tarde o temprano, terminan por enfrentarse y la vida se convierte en un proceso de estirar y aflojar la cuerda que las une. Es un cordón umbilical invisible que necesita ser cortado de tajo para que el destino de cada una de ellas pueda continuar de manera independien-

¹ Luisa Valenzuela tuvo la fortuna de formarse literariamente al lado de su madre, la también escritora argentina Luisa Mercedes Levinson, y de Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Bioy Casares y muchos de los refugiados españoles que huían de la Guerra Civil española y que se asentaron en Argentina. Véanse Bach (1995: 24) y (Beltrán 1999: 3).

te. Este cordón umbilical se representa en el cuento por un hilo dorado, tan firme y consistente que el relato sugiere que no se puede ver su inicio ni su fin (42-43).

Sin embargo, la ruptura filial entre madre e hija no sucede ni sucederá nunca porque “hay algo cíclico en esto, hay un reclamo materno que trasciende a la madre y a la hija y las horada a ambas” (41), y aunque se diera el caso de que la hija mate a la madre, queda el recurso de la conciencia. Así, no se trata de la muerte física de una de ellas, sino del modo en que su *ser* se defina por separado. Escribe Valenzuela: “las horada a ambas”. Esta imagen poética sugiere que una vez que ese sentimiento materno “horada” a la madre, automáticamente trasciende a la hija. La horadación se da mediante un acto único e idéntico. Horadar es como marcar, pero no es la simple señal en la piel, sino en los sentimientos recíprocos, tan naturales que no es posible escapar de ellos.

Así, la tragedia está dada en cuanto que la definición de *ser* madre se halla en la existencia de la hija y viceversa. Parafraseando a Mafalda, coterránea de Luisa Valenzuela, se puede decir que la madre y la hija se titularon en el mismo día, en el mismo momento en que se dio el nacimiento, por lo que están, desde el razonamiento de Mafalda, en las mismas condiciones. La dominación de la madre es gratuita. Al respecto, estamos de acuerdo con Sharon Magnarelli (2001: 149) cuando afirma que la mujer que ha parido es tanto madre como hija, natural y necesariamente, porque los marcos temporales así lo refieren; pero discrepamos en el punto en el que esta crítica dice que hay una inversión de los términos madre-hija a hija-madre por razones de la secuencia narrativa del cuento (la focalización de la narradora) y/o por el rompimiento de la tradición que marca el orden jerárquico madre-hija.

En efecto, el dominio de la madre sobre la hija se da en términos de la presencia física que a esa edad puede ser imponente: la niña de cinco años ve a su madre joven, bella y elegante, pero también el dominio aparece bajo las características del chantaje sentimental: la hija, ya mayor, cae en los juegos que la madre le tiende para hacerla sentir culpable por cualquier punto con el que responda a sus requerimientos. Además, la niña ha querido matarse para hacer sufrir a su madre, por lo que el hilo que las une se estira de ambos lados, pero nunca se rompe. Es tan elástico que soporta los tirones sentimentales más fuertes. Así pues, Valenzuela desarrolla el tópico de la sujeción materna desde el espacio en el que se halla instalada la hija, por lo que no se trata de una inversión del orden jerárquico tradicional en el análisis que sugiere Magnarelli, sino el trazo natural que corre de la pequeña hacia su madre, que es el primer vínculo con el mundo y su primera maestra.

Sin embargo, ambas están aprendiendo los papeles que cada una tiene que seguir en la representación familiar y social. La madre no se define por el solo hecho de parir, sino en la medida en que se convierte en una guía de su hija, y ésta, a su vez, tampoco es hija por tener una madre simplemente, sino que se convierte en tal en la medida en que colabora con el aprendizaje de la madre. Ésta es otra de las aristas que es posible trazar en la relación que las mujeres sostienen en el seno familiar.

La solución a este nudo trágico que plantea “Cuchillo y madre” está a la mano, literal y metafóricamente. Pero como nunca cobra realidad el deseo infantil de cercenar a la madre, tal solución es una utopía. El tercer personaje, el cuchillo, es el que puede escindir de tajo al cordón umbilical, según lo aprecia de manera inconsciente la pequeña. Pero esto, ¿no significaría la muerte? Por supuesto que sí. La madre dice con irónica maldad y manipulación propia de un adulto corruptor que la hija quiere matarla. Y así es: si la madre

supiera lo que piensa la niña, su dicho sería doblemente irónico. ¿Soportaría la madre la verdad? Para el lector la doble ironía es evidente. Sólo que la muerte de la madre se presenta como una circunstancia natural a los cinco años de la niña. Luego, ese sentimiento es tapizado por la educación y el tiempo, quienes se encargan de que ese primitivo sentimiento quede relegado en los más ocultos recuerdos de ambas, pues en el ciclo madre e hija que plantea la autora, la primera habría pasado por el mismo estadio de la chica.

Ahora bien, en la tragedia que se presenta en el cuento es de advertir que el mito de Electra toma cuerpo a lo largo del relato.² La Electra de “Cuchillo y madre” quiere tomar venganza. ¿Pero de qué? Aquí no hay padre a quien vengar ni afrenta que perseguir. Sólo el *motif* del odio natural es reiterativo. Cada choque entre madre e hija no es más que la reproducción cíclica del eterno dominio, de tal modo que no hay escapatoria posible de ese mundo tejido por la madre, del que se intuye a su vez enmarcado por un mundo masculinizado.³

Sólo el cuchillo es testigo mudo de lo que alguna vez pudo significar la liberación de la niña. La libertad es cada vez más lejana, pues la madurez de la hija implica la pérdida de la conciencia que la lleva a rebelarse contra la madre. Este desgaste se refleja en el modo en que el cuchillo se va acabando con el correr de los días. Al final del cuento se sabe que el cuchillo está prácticamente acabado, incluso se puede decir que agotado, como la vieja lucha entre las mujeres. Pero este debilitamiento es aparente, pues “su filo es más agudo que nunca” (Valenzuela 1998: 43). La hija crece, la madre va menguándose. Sólo el filo del cuchillo parece inmutable: mientras tenga materia de donde pueda ser afilado, persistirá igual que el odio natural y luego justificado de la hija hacia la madre. Tanto filo para nada.

La edad adulta sepulta los sentimientos y los pensamientos de la niñez. Lo que la niña pudo hacer dentro de los límites de la inocencia, se tornaría con el avance inexorable de la edad en una grave falta. La niñez justificaría el crimen, la conciencia del adulto sería una agravante de éste. El remordimiento es más fuerte, entonces, que las verdaderas ganas de obtener la libertad. Y ese remordimiento es secretamente alimentado por la madre. El secreto es doble, porque la madre no tiene conciencia de la rivalidad que se entabla *naturalmente* con su hija.

Si seguimos en la línea del mito de Electra, el cuchillo es el símil de Orestes, el hermano de esta mujer que lleva a cabo la venganza en contra de Clitemnestra y de Egisto. Y, como en el mito, es la mujer la que funciona a manera de motor o causa primera para que la tragedia tenga su desenlace mortal. Sin embargo, en este cuento, al no haber un referente del complejo de Electra, es decir, la infidelidad de la madre, Luisa Valenzuela parece proponer que los trastornos familiares cobran sus dimensiones por caminos insospechados: en “Cuchillo y madre” no hay un tercero en discordia, las dos premisas no hacen síntesis, simplemente se trata de la dialéctica madre *versus* hija que se despliega como un acto gratuito: “Se empieza queriendo cercenar. Después, hay toda una vida para ir averiguando qué” (39).⁴

² Sobre este mito véase Grimal (1987: 153-154). El mito de Electra más célebre es el que desarrolló Esquilo en la *Orestíada*.

³ Es interesante la observación que Magnarelli hizo al respecto: “I would argue that the antagonist here is the naturalized, internalized ‘law of the father’, but I would redefine that term to encompass all the regulatory fictions, including most specifically the patriarchal master narratives proffered by psychoanalysis” (2001: 153).

El deseo de cercenar es, en la infante, un acto gratuito porque no está justificado en absolutamente nada. André Gide, autor de la teoría sobre el acto gratuito, limita las acciones libres a los dioses mitológicos o a los héroes que traspasan la moral que su época impone.⁵ Luisa Valenzuela ofrece en “Cuchillo y madre” un notable ejemplo de la potencial ejecución de un acto gratuito a través de la figura infantil. En efecto, la niña no tiene, en apariencia, ninguna causa que motive el deseo de cercenar a su madre y eso convierte a su pensamiento en la posibilidad de ser libre. Hacer por hacer es la fórmula de la libertad. Si se encuentra la causa del crimen, entonces ya no hay libertad, hay una justificación que limita la acción natural.

La premisa con la que inicia el cuento sugiere que, como una *tabula rasa*, la rivalidad entre madre e hija es un sentimiento connatural. Antes de las causas existe la intención de cercenar y antes del acto de cercenar el objetivo es la madre, porque es quien está presente de manera omnimoda. Pero para la madre este fenómeno debe ocurrir de modo similar. Para Simone de Beauvoir, la hija es el doble de la madre y es otra al mismo tiempo; de igual modo, la madre la quiere de manera natural, pero le es hostil al mismo tiempo. Es un pernicioso juego dialéctico de los sentimientos. La madre “impone a la hija su propio destino, y ésta es la manera de reivindicar orgullosamente su femineidad, y también una manera de vengarse” (Beauvoir 1994: 28). Otra vez aparece la venganza, pero, como un acto gratuito, no se sabe cuál es el objeto de ésta. La niña de este cuento ya empieza a saber de este destino que la madre le impondrá, de modo que aquel odio natural tiene una justificación no revelada; ésta puede clarificarse con el tiempo o permanecer latente para siempre, como las potenciales heridas que puede causar el filo del cuchillo.

El final del cuento es irónico y abierto. La hija se siente liberada cuando descubre que, en efecto, su madre tenía razón: ella quería matarla. Tal revelación se da por la dimensión que cobra el símbolo del cuchillo como instrumento liberador, capaz de cortar el hilo dorado que las unía tan intensamente que su relación no era sólo cíclica, sino también universal y esencial. El hecho de saber que sí existe el deseo de eliminar a la madre hace descansar la conciencia de la hija, pues la acusación materna pesaba porque no había mayor justificación en ella, pero al hacerse evidente el sentimiento congénito contra la madre, la razón permite justificar los pensamientos. La luz que la infancia arroja sobre la conciencia de la hija ya mayor alumbra la verdadera dimensión del peso que ejerce la madre sobre ella, para quitárselo de encima. El deseo de sufrir y hacer sufrir tiene una tregua en la medida en que aflora la esencia del cuchillo como espejo de los sentimientos filiales. La hija abandona el territorio de la sumisión para entrar a otro no revelado en el cuento, pero que se sabe es el de la maternidad. El ciclo trágicamente se repite.

“Tango”

Dentro de los territorios en los que la mujer se mueve de manera natural o en aquellos en donde se ha ganado un pequeño lugar, se encuentra también atada a un objeto,

⁴ Véanse al respecto los comentarios de Magnarelli (2001: 151 ss.), que abordan el tópico de la castración desde la perspectiva psicoanalítica.

⁵ Hay dos magníficas obras de Gide que a manera de relato ofrecen una visión completa sobre el acto gratuito: *Le Prométhée mal enchaîné* y *Les caves du Vatican*.

que la define y la circunda: es el lado de la ventana, es la pared del fondo, es el lado derecho de la acera, es la cercanía con el mostrador, etcétera. Uno de esos territorios puede ser también el cuerpo del hombre. Hay otros espacios que están llenos de belleza o de poesía: el salón de baile, por ejemplo, como sucede en “Tango”, cuento que también revela los vínculos y la sujeción que se entablan entre un hombre y una mujer, que se enmarcan en los rituales del baile.

Bailar es un medio para provocar la catarsis y trascender a lo cotidiano, a la vida achatada que se marca día tras día. Sandra-Sonia, la protagonista de este cuento, espera a que llegue el sábado para poder bailar con quien sea y así exorcizar la rutina. El sábado se convierte de esta manera en una tabla de salvación y el baile en un rito de iniciación, no porque introduzca en algo nuevo a la mujer, sino porque cada vez que ella baila *es* y siente la vida de un modo distinto que sólo se explica como el acto de liberación. “La voluntad de bailar se apodera de las personas sin el consentimiento de la mente consciente” (Dodds 1960: 253). La mujer se entrega en el baile, la entrega es pausada o total, medida o completa porque el baile es como una fórmula mágica, según se desprende del cuento de Valenzuela: “Algunos sábados un sonido de trompetas digamos celestiales traspasa los bandoneones y yo me elevo. Vuelo” (Valenzuela 1998: 37).

Lo importante, entonces, es traspasar ese perímetro de las cosas que el hombre siempre establece para ejercer su dominio. Sin embargo, la mujer es la que inventa el baile. Basta con observar en la historia primitiva de Grecia, punto inicial de la civilización occidental, que fueron las ménades quienes hacían el carnaval dionisiaco para trascender la miserable condición a la que estaban relegadas por la sociedad patriarcal de los antiguos griegos (Dodds 1960: 249-252). Después, el hombre le robó y le restringió a la mujer las posibilidades curativas de la danza que ella había descubierto. El hombre sustrajo a la mujer parte de su esencia. Al menos es lo que se puede pensar a simple vista. La mujer vuelve a *ser* cada vez que baila, a pesar de que tenga la noción de que ese placer depende de que alguien la saque a la pista o de que ese alguien sepa llevarla al baile, es decir, que no se le traben los pies o la moral que dicta a su modo las reglas de los salones de baile no menoscabe su felicidad: “la ética imperante no me permite hacerme la desentendida”, afirma Sandra-Sonia (Valenzuela 1998: 37) para explicar por qué no puede rechazar a un hombre con el que ya entabló, por lo menos, una comunicación visual que le ha dado a entender que sí, que quiere bailar con él. La mujer inventó el baile libremente, el hombre lo codificó como una forma de imponer su sello, como lo da a entender Valenzuela: “Hay algún corte nuevo, figuras que desconozco e improviso y a veces hasta salgo airosa. Dejo volar un pie, me escoro a estribor, no separo las piernas más de lo estrictamente necesario, él pone los pies con elegancia y yo lo sigo” (36).

La protagonista de “Tango” es una mujer que ha aprendido a bailar y también se ha instruido en la manera en que debe actuar para ser la elegida por algún hombre que la saque a bailar. Nada sería más humillante que ir al baile y quedarse sentada o que ella, al ser elegida, desprecie al hombre. Y su aprendizaje es el parámetro de lo masculino en el baile. El baile es, entonces, una estructura en la que Luisa Valenzuela vislumbra el dominio del hombre sobre la mujer, la rivalidad y el juego entre dos seres que se complementan.

El baile es también seducción. Todo empieza con un reconocimiento a través de las miradas y los gestos. Luego, es la aceptación que da paso a que los cuerpos lleven el ritmo del tango. Afirma Simone de Beauvoir que “la suprema necesidad de la mujer es encantar a un corazón masculino” (1994: 36). Sandra-Sonia lo que busca es la simple

pareja con la que pueda ejecutar los complicados pasos del tango. La seducción es el vínculo de poder que la mujer tiende hacia el hombre. Éste cree elegir con quien bailar, pero en el fondo es la mujer la que toma la decisión.

El hombre es el maestro y como tal sabe lo que enseña y hasta dónde enseña. Tiene el poder y lo dosifica. La mujer, como ser dominado, aprende a expresarse con “el lenguaje del opresor” (Beltrán 1999: 2). La mujer primitiva, la hechicera y ménade, bailaba sola, sin pareja; la acompañaban otras mujeres o Dionisio, pero ella bailaba siguiendo sus propios pasos. Bailar tango solo es imposible. Es necesario que existan dos, una pareja dispuesta a seguir los pasos que marca el hombre, ella sólo se debe dejar llevar. El tango es un ejemplo del baile altamente codificado y masculinizado.

“Tango” recuerda a los breves relatos de Cortázar, sobre todo aquellos de *Historias de cronopios y de famas*. La ironía y las instrucciones son características que delinear los relatos de Valenzuela. En “Tango” las mismas instrucciones del baile y de la seducción se pueden leer en un tono irónico; es el sarcasmo que la mujer encuentra para decir que las cosas son así, como le dijeron, pero ella no está de acuerdo. Y, sin embargo, tiene que sujetarse a las leyes masculinas, pues de algún modo también son su complemento.

Las notas del tango sirven para equilibrar la relación entre el hombre y la mujer. Es él quien guía los pasos y también es el responsable de que las sutilezas que exige este tipo de baile emerjan de sus pies de modo irreprochable. Como en el acto amoroso, el baile es el acoplamiento de los cuerpos, donde en apariencia hay un ritmo unívoco y parejo, pero en realidad el compás depende del macho. O al menos eso cree él, porque en el mundo concreto la mujer “siempre hizo lo que quiso, engañando al hombre, y haciéndole creer que respondía a su esquema, hacía lo que quería y hacía que respondía al mandato” (Beltrán 1999: 2).

La mujer se entrega, el hombre domina. Tal vez al estar pendiente de ese dominio la felicidad mengua. En el tango se reproducen los mecanismos de sumisión de la mujer frente al hombre. Las cosas pueden funcionar bien entre ambos, si y sólo si la mujer ha de seguir al hombre. Si Sandra-Sonia intentara hacer una fantasía con sus pies, la magia se rompería. Eso no está permitido. El sometimiento de una mujer se inicia en una operación de la conciencia. El sujeto (hombre) se define a sí mismo separándose de lo Otro (la mujer). ¿Pero cómo puede separarse la mujer también de su Otro para definirse? Lo “otro” siempre es la mujer, lo desconocido, un *misterium tremendum* o como dijo Simone de Beauvoir, “el mito del eterno femenino”.

Sandra-Sonia define a cada una de las parejas de baile con las que ha salido a la pista. Está quien habla, quien calla, quien indica el modo de bailar. Y ella parece ser siempre *ella* respondiendo a las circunstancias de su pareja de baile en turno. Se trata, entonces, de una definición superficial, pero que puede ser el inicio para determinar la esencia de los hombres que la sacan a bailar. Esta operación serviría para que Sandra-Sonia se definiera, en consecuencia, a partir de su Otro que es el hombre, al menos en teoría.

Sin embargo, el final que “Tango” ofrece es inesperado e, incluso, se puede decir que paradójico. La coronación del baile, de ese rito que ha hecho que dos seres comulguen en la pista con todo su cuerpo y en las cosas cotidianas (la carestía de la vida, por ejemplo), es el banquete y el sexo. Pero los dos son pobres y dentro de su miseria la dignidad del hombre resulta risible. Otra vez la ironía exorciza la tragedia, vuelve trivial el desencanto: las copas altas y verdes son las apropiadas para beber vino blanco, y a él no le apetece saborear su pollo con tal bebida. Del sexo ni quien se acuerde a esas alturas.

En los cuentos analizados se ha visto el modo en que en dos espacios –el hogar y el salón de baile– se conforman los lazos que demarcan la relación entre madre e hija, por una parte, y por otra entre mujer y hombre. El poder en ambos relatos se da en la posesión del cuerpo y de los sentimientos de las mujeres que se sitúan en el centro de la definición de su esencia. Los símbolos como el cuchillo y el tango marcan también esos modos de relacionarse. En el primer caso, el del cuchillo, la analogía se focaliza en los sentimientos naturales y justificados de una relación desgastante, pero inevitable y esencial para el entendimiento y supervivencia de la madre y de la hija. El filo del cuchillo señala la frontera de los sentimientos filiales: las mujeres caminan sobre él cuidándose de no cortarse.

En el caso de “Tango”, las reglas del baile son un espejo de las normas que rigen a una sociedad: quien no lleve el ritmo está fuera del sistema, quien invente sus pasos es un rebelde. “Tango” es un cuento dual: se sabe que los tangos cuentan historias que en su mayoría son tristes, algunas incluso son sordidas. Así puede ser la historia de Sandra-Sonia que busca pareja para bailar. La otra parte de “Tango” es la felicidad que la mujer encuentra en el baile, que la transforma una vez a la semana en una ménade que comulga con la libertad y el arte rítmico del bandoneón y las trompetas.

Al final, en ambos cuentos, la mujer alcanza la plenitud en los espacios del mundo en los que vibra blandiendo un cuchillo de cocina o acariciando el piso de una pista de baile.

Bibliografía

- André, Claudia (1999): “Luisa Valenzuela: tras la alquimia del lenguaje”. En: *Reflexiones: ensayos sobre escritoras hispanoamericanas*. <http://bluehawk.monmouth.edu/~pgacarti/VValenzuela_ensayo_Claudia_André.htm> (enero 2002).
- Bach, Caleb (1995): “Un viaje introspectivo con la escritora Luisa Valenzuela”. En: *Américas* 47: pp. 22-27.
- Beauvoir, Simone de (1994): *El segundo sexo*. México, D. F./Buenos Aires: Alianza/Siglo Veinte.
- Beltrán, Rosa (1996): “Tiempo de morir. Amor conyugal”. En: *Amores que matan*. México, D. F.: Joaquín Mortiz, pp. 9-17.
- (1999): “Entrevista con Luisa Valenzuela”. En *La Jornada Semanal*, 31 de enero: pp. 1-4.
- Dodds, Erik R. (1960): *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Revista de Occidente.
- Grimal, Pierre (1987): *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Magnarelli, Sharon (2001): “(Re)Negotiating the Family Romance: Luisa Valenzuela’s *Cuchillo y madre*”. En Bilbija, Ksenija (ed.): *Letras femeninas. Número especial sobre Luisa Valenzuela*. Madison: Asociación de Literatura Femenina Hispánica.
- Valenzuela, Luisa (1998): *Cuentos completos y uno más*. México, D. F.: Alfaguara.