

Alonso, Noemí Acedo

## Un paseo imaginario por Buneos Aires

*Études romanes de Brno*. 2009, vol. 30, iss. 2, pp. [141]-149

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114819>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

NOEMÍ ACEDO ALONSO

## UN PASEO IMAGINARIO POR BUENOS AIRES

¿Quién no ha oído decir alguna vez que el rostro es un mapa donde puede leerse la historia de una vida? El tiempo va dejando sus marcas, va escribiendo sobre nosotros el paso de los días. Así, el cuerpo también podría considerarse un territorio, una geografía, un espacio incierto en el que puede redibujarse el camino que ha seguido hasta llegar a esas manos que ahora lo recorren, esos ojos que ahora lo leen.

Y digo que es un espacio incierto, porque no hace mucho que Michel Foucault, en el primer volumen de *Historia de la sexualidad*, que aparece en 1976, indica que la “historia de los cuerpos” no está escrita (2002: 184). De algún modo, viene a decir que la tradición filosófica de Occidente no se ha detenido a reflexionar sobre el fenómeno de la corporeidad, y ha preferido hablar sobre un alma, un espíritu, una conciencia imaginarias, más difíciles de localizar que el cuerpo presente que nos delata. De todas formas, cabe decir que esta tendencia, ya no sólo en filosofía, sino en otras disciplinas como la antropología, la sociología, la literatura, ha cambiado, porque actualmente se está intentando *corporizar el pensamiento, pensar el cuerpo*, trazar un mapa, en definitiva, que dé sentido a algunas de nuestras preguntas.

En este punto se sitúa la artista mexicana Tatiana Parceró. En sus primeras colecciones de fotografía, que presenta bajo el título de “El Mapa de mi cuerpo”, en 1991, y “Cartografía interior”, en 1996, muestra una serie de imágenes, en las que aparecen fotografiadas en blanco y negro partes de su cuerpo, la palma de las manos, de los pies, el vientre, el pecho, su rostro, a las que superpone transparencias a color de diagramas de anatomía, de dibujos de códices precolombinos, de manuscritos antiguos, como queriendo poner en evidencia todo aquello que está inscrito y escrito en el mapa del cuerpo y que, normalmente, queda velado en una primera mirada. Ella redibuja sobre la superficie de su piel la historia de su pueblo. Y así configura su identidad y su memoria de una manera abierta, hacia el pasado y hacia el porvenir. Su última colección se titula “Re-invento”, prueba de que podemos reescribir el mapa de nuestro cuerpo.

Lo que me parece significativo es el cambio que hay de su primera colección a la segunda. Porque, a pesar de que puede establecerse una continuidad entre las fotografías, el título pasa de ser *el mapa* de mi cuerpo a *cartografía interior*. En

un mapa, las líneas, las rutas, el camino a seguir está trazado. La cartografía, sin embargo, es el arte de dibujar cartas geográficas, requiere descubrir los discursos, reinventar o reencontrar la memoria, construir el territorio. El matiz me parece importante, porque, si en primer lugar, hay un trabajo de investigación de lo que nos conforma como sujetos, de todos aquellos discursos que configuran, precisamente, *el mapa de nuestro cuerpo*, en la segunda colección, esa cartografía, que además se adjetiva como interior, se dibuja, se inventa, se crea por completo. Es una forma de resistirse al discurso que nos hace, al lenguaje que nos habita, de trenzarlos, de tejerlos de manera que podamos reescribir una mínima parte de lo que es nuestra vida, de lo que se lee en el rostro a medida que pasa el tiempo, y nos enfrentamos a unos ojos que nos conocen.

De ahí que sea necesario adentrarse en las palabras del dicho popular, el rostro es un mapa, la cara, un espejo, y extenderlo a todo el espacio del cuerpo. Porque así se comprenderán mejor las nuevas líneas que toma el análisis interdisciplinar sobre la corporeidad.

Maurice Merleau-Ponty es uno de los primeros fenomenólogos que toma en cuenta el espacio, mejor dicho, el diálogo que establece el cuerpo con el espacio, para concebir la corporalidad como *espacio encarnado*. No estamos en el espacio, sino que le damos forma a una parte de él.

Esta conexión entre el cuerpo, el espacio y la escritura, que encontramos en la obra de Tatiana Parceró, la volvemos a ver en los libros de Juan Gelman, y de otros/as escritores/as que conocieron el exilio. Juan Gelman, junto a Cristina Peri Rossi, Mario Benedetti, Luisa Valenzuela, y otros/as autores/as que me olvido o desconozco, vivieron los años de dictadura en Uruguay, Chile, Argentina, y cuando la situación se hizo insostenible, decidieron exiliarse. Digo que lo decidieron, y es una forma de hablar, porque no sé hasta qué punto el exilio, el tener que abandonar tu país, puede constituir una elección. Este viaje deja marcas en la escritura del cuerpo, tema que tratan las imágenes de Tatiana Parceró. Pero lo que me interesa ahora son las marcas que deja el exilio en el cuerpo de escritura. Como reverso, o como complemento o, más bien, como intertexto a las fotografías de la artista mexicana, podrían tomarse los epígrafes de los poemarios de Juan Gelman, recogidos en la antología *De palabra* (1994), en los que el poeta marca las ciudades en las que ha escrito sus versos. Es curioso porque, a medida que avanza la lectura de la antología, a la par que los años de la dictadura, las ciudades que se nombran cada vez están más lejos de Buenos Aires. *Relaciones* se escribe todavía en Argentina, en 1971–1973, el siguiente libro, *Notas*, ya se escribe en Calella de la Costa, París, Roma, en 1979, *Comentarios*, en Roma, Madrid, París, Zürich, Ginebra... Cada vez la trayectoria es más complicada, y el enredo de ciudades, mayor. Cada vez se está más lejos de Buenos Aires, en todos los sentidos. Como he dicho, el diálogo del cuerpo, esta vez del cuerpo escrito, con el territorio es palpable desde la primera página de los poemarios. Espacio y cuerpo están íntimamente ligados.

La trayectoria de Luisa Valenzuela, que es la escritora en la que me interesa centrarme, porque el diálogo con las ciudades que habita —y le habitan— es

constante en su obra, es algo distinta a la de Juan Gelman. Aunque el exilio también deja marcas en el cuerpo de su escritura. Y son, precisamente, esas marcas las que vamos a seguir esta tarde, para poder llegarnos, siquiera un poquito, hasta esa inmensa ciudad que es Buenos Aires.

Pero antes, debo decir que Luisa Valenzuela viaja a París, que desde allí escribe su primera novela, *Hay que sonreír*, que publica en 1966. Que después vuelve, aunque como dice otra escritora también argentina, Flavia Company, “hay lugares, personas, sitios a los que no se puede volver ni siquiera volviendo” (1999: 63). En 1979, cuando ya había pasado un tiempo en Buenos Aires, en plena dictadura, viaja a México. Y ese paisaje aparece en “Textos de sal”, en sus relatos breves: “aparecen los salares, los desiertos, las punas, las cumbres, los lagos, geografía suramericana donde la vida pasa ajena al tiempo”, en palabras de Sandra Bianchi (1993). Y de allí, se traslada a Nueva York, que la acoge hasta 1989, en que decide regresar a su país. La ciudad neoyorquina aparecerá en más de una novela, no sólo como escenario donde transcurre la *Novela negra con argentinos*, sino también como “metáfora del ser humano, de su interioridad, como esencia de la actualidad, del mundo que se transforma vertiginosamente” (cit. en Bajarlía, 1983). Así se muestra en *La travesía*, la última novela que publica en 2001. Por tanto, puede decirse que todos los *espacios* que conoce la escritora, ciudades en las que vive un tiempo, se transforman en su escritura en *lugares* que acogen la vida de sus personajes. Pero de todas estas ciudades, París, México, Barcelona, Nueva York, me quedo con Buenos Aires, porque, de algún modo, ésta siempre aparece, aunque sea de forma velada, en alguna breve alusión de los personajes. Es una presencia que, desde mi punto de vista, está escrita en todos los cuerpos textuales.

Debo confesarles que nunca he estado allí. No he visto Buenos Aires. No sé qué fisonomía tiene, qué paisajes conforman su geografía. Pero, por eso mismo, la travesía que empieza ahora es imaginaria. Y, de algún modo, ver la ciudad inscrita en el cuerpo de la escritura es una forma de viajar hasta allí siguiendo otra ruta: la literaria o la artística.

Bueno, sí que he visto Buenos Aires, pero de forma fragmentada. En un cortometraje, “Medianeras”, que ganó varios premios en 2005, Gustavo Taretto, su autor, presenta partes de la ciudad. De algún modo, las imágenes que se suceden de los edificios, al principio del corto, me lleva de nuevo al trabajo de Tatiana Parceró, en el que el cuerpo nunca aparece fotografiado por entero. Es como si una no pudiera abarcar la multiplicidad de sentidos, ni del cuerpo, ni de la ciudad, precisamente porque ambos están interrelacionados, y cada uno/a tiene su propia cartografía.

Por lo menos, tenemos fragmentos de un gran puzzle cuya composición final desconozco. El cuerpo me parece un proceso de escritura constante, igual que Buenos Aires, que voy inventando, la voy imaginando poco a poco. Una voz en *off*, la del protagonista de “Medianeras”, nos dice al empezar:

Buenos Aires crece descontrolada e imperfecta. Es una ciudad superpoblada en un país desierto. Una ciudad en la que se yerguen miles, y miles, y miles de edificios; sin ningún criterio. Al lado

de uno muy alto, hay uno muy chico, al lado de un racionalista, hay un irracional, al lado de un estilo francés, hay otro sin ningún estilo. Probablemente estas irregularidades nos reflejan perfectamente. Irregularidades estéticas y éticas. Esos edificios que se suceden sin ninguna lógica muestran una falta total de planificación. Exactamente igual es nuestra vida. La vamos haciendo sin tener la más mínima idea de cómo queremos que nos quede. Vivimos como si estuviéramos de paso en Buenos Aires [...].

Y esos dos minutos iniciales, en que aparentemente sólo se describe la ciudad, son la clave que nos lleva al personaje. Justamente por la relación que existe entre el cuerpo y el espacio, entre el personaje protagonista y la ciudad que (lo) habita, Buenos Aires.

Es curioso porque la imagen que guarda mi recuerdo de la ciudad era muy distinta. Antes de ver el cortometraje, había leído la primera novela de Luisa Valenzuela, *Hay que sonreír*, en la que Buenos Aires no se parece en nada a esta ciudad imperfecta, descontrolada, irregular que se describe en el corto. Me pregunto si desde 1966, año en que se escribe y se publica la novela, hasta 2005, en que se rueda el corto, la geografía, la fisonomía de la ciudad —y, con ella, las personas que viven allá— ha(n) podido cambiar tanto.

Ahora creo que no es, exactamente, que cambiara la geografía, sino que la ciudad que aparece representada en la novela es la arquetípica ciudad porteña que encontramos en los tangos. La misma autora reconoce que, al escribir esa novela “anclada en París —se refiere al tango de Enrique Cadícamo y G. D. Barbieri “anclao en París”— yo añoraba un Buenos Aires al que nunca iba a volver. Nunca iba a volver, entre otras razones, porque era mi Buenos Aires inventado, arquetípico, y esos inventos son siempre generativos y cambiantes como los mitos” (Valenzuela, 1991).

No estoy tan segura de que esa ciudad no exista. Javier Argüello, editor de la antología de tangos *El día que me quieras*, habla así de su ciudad —todo hay que decirlo, habla de Buenos Aires desde la distancia, desde Barcelona—:

En cualquier historia de cualquier ciudadano está la historia de la ciudad en la que vive. Cada expresión, cada letra, es inequívoca hija de su época. Es por eso que quiero contar —con palabras prestadas nuevamente, ya que lo que le ocurre a un hombre les ocurre a todos— una sensación muy profunda que la ciudad de Buenos Aires me inspira, y que tiene que ver con el hecho de sentirla tan persona. No sé cómo pasa en otros sitios, pero con Buenos Aires sus habitantes tienen una relación carnal. Nadie está solo, si está con ella, y sabe hacerse sentir incluso desde lejos (2004: 13).

¿Por eso aparece siempre en la obra de Luisa Valenzuela, aunque no se nombre? ¿Es así, realmente, o es fruto de una lectora que desea viajar a esa ciudad?

Lo cierto es que me gustaría detenerme, de toda la obra de la escritora, en dos cuentos, “Cambio de armas”, escrito en 1977, y “Simetrías”, de 1993. En ellos, no hay una sola mención a Buenos Aires, pero se sabe perfectamente que es esa ciudad en la que viven las dos mujeres protagonistas de ambos cuentos: La historia de la ciudad, del país, está escrita, descrita, trazada, marcada en los cuerpos de esas dos mujeres.

En un ensayo titulado “Escribir con el cuerpo”, Luisa Valenzuela describe su poética como un intento de desenmascarar lo que ella denomina la “cosa políti-

ca”, es decir, escribir con el cuerpo es actuar, intervenir, decir, escribir a pesar de la censura, del miedo, de las prohibiciones y persecuciones: “Donde pongo la palabra, pongo mi cuerpo... Pienso que debemos seguir escribiendo sobre los horrores para que no se pierda la memoria y vuelva a repetirse la historia”. Es decir, la poética de escribir con el cuerpo es contar, como hace desde sus inicios, lo que está sucediendo en Argentina. La forma en que se hace es muy sutil, porque la ciudad no se menciona, y sin embargo, a lo largo de los relatos puede seguirse el diálogo que establece el cuerpo, las protagonistas, con la ciudad, con el territorio.

Esta poética de contar, de escribir sobre “lo que no puede ser dicho”, aquello que el poder preferiría diseminar en los cuerpos, sin que esa escritura surgiera a la luz, y que se revelara en colores como los códigos que cubren el rostro de Tatiana Parceró, está de algún modo relacionada con lo que Margo Glantz denomina la *escritura corpórea* (1993). Con esta expresión la escritora mexicana se refiere a las marcas que dejaron los nazis, marcas físicas, trazos de escritura que conforman la memoria del horror, sobre el cuerpo de los judíos. Esta escritura corpórea podría también trasladarse, en este caso, a las protagonistas de los dos cuentos que interpreto, porque, de alguna forma el poder militar que tomó Argentina por espacio de ocho años, durante la guerra sucia, también escribió el horror sobre el cuerpo. Este tiempo “envolvente”, expresión de la propia autora, es uno de los indicios que hace reconocer el espacio en que se sitúan esas dos historias.

La segunda acepción de escritura corpórea se refiere a aquellos escritos de ficción que (d)escriben el cuerpo como si fuera un texto, es decir, lo entienden como el lugar de encuentro, el punto de cruce de diversos discursos, como un proceso de escritura, como una geografía que cambia constantemente. Puro devenir que comprende el fenómeno de la corporeidad de manera compleja, ya que la materia no es inmutable, sino que se transforma, justamente por ser discurso, por ser escritura.

Pues bien, siguiendo esta poética de escribir con el cuerpo, y de la escritura corpórea, puede interpretarse mejor la historia de “Cambio de armas”, el último relato del libro homónimo, que a pesar de estar acabado en 1977, no pudo publicarse hasta 1982. En un principio, iba a aparecer en la revista *La Semana de Bellas Artes*, en México, pero también recayó la censura en la redacción, y finalmente fue publicado en EE.UU., en 1982.

Laura, la protagonista del relato, es una mujer que ha perdido la memoria, y se encuentra viviendo en una casa, en un espacio que desconoce. Las primeras palabras del cuento dicen así: “No le asombra para nada el hecho de estar sin memoria, de sentirse totalmente desnuda de recuerdos. Quizá ni siquiera se dé cuenta de que vive en cero absoluto” (2002: 15). Y, tal vez, no quiere recordar, porque como dice Eduardo Galeano en *El libro de los abrazos*, recordar, ‘re-cordis’, es volver a pasar por el corazón (1989: 17). La historia de Laura es demasiado dolorosa para recordarla, pero aún así, lo quiera o no, esa historia está marcada en el cuerpo, en la cicatriz que le cruza la espalda. A través de esa marca, de esa señal, no sólo puede trazarse su historia personal, sino la historia de su ciudad.

Ella no sabe quién le ha hecho esa cicatriz, pero no importa: La memoria del cuerpo no olvida. Y, a pesar de que ella no pueda recordar, ahí está esa escritura corpórea para nombrar, para decir, para rescribir ese pasado al que no se quiere volver:

Extraña es como se siente. Extranjera, distinta. ¿Distinta de quiénes, de las demás mujeres, de sí misma? Por eso corre de vuelta al dormitorio a mirarse en el gran espejo del ropero. Allí está, de cabo a rabo: unas rodillas más bien tristes, puntiagudas, en general muy pocas redondeces y esa larga, inexplicable cicatriz que le cruza la espalda y que sólo alcanza a ver en el espejo. Una cicatriz espesa, muy notable al tacto, como fresca aunque ya esté bien cerrada y no le duela (2002: 19–20).

Lo que indica que ha pasado un tiempo desde aquello. Y digo *aquello* porque la pérdida de memoria en la que vive Laura impregna de ambigüedad todo lo que se narra en el relato. Los epígrafes que encabezan las secciones: “*las palabras, el concepto, la fotografía, los nombres, la planta, los espejos, la ventana, los colegas, el pozo...*” siguen el ritmo discontinuo, el engarce inconexo de su conciencia. Su mirada a veces se detiene sobre los objetos, objetos cotidianos, como una planta, unas llaves que no corresponden con las de la cerradura, una ventana que no puede abrirse, una fotografía de una boda que nunca existió..., objetos que no puede nombrar porque no los asocia a ningún momento vivido. A medida que avanza el relato, el/la lector/a empieza a comprender que el espacio es sumamente significativo. Que esa casa, aparentemente apacible, es una vivienda clandestina donde Laura está retenida, que el sexo que mantiene con el coronel al que llama de mil formas, porque no recuerda su nombre, es, en verdad, una violación, que la cicatriz es, en realidad, la única memoria que pervive, la memoria corporal. Y esa ambigüedad se extiende a todo lo que acontece en el relato: La conversación que mantiene el coronel con sus amigos es un trasunto del interrogatorio que antecedió a la tortura y a la detención de Laura. Pero todo eso no se comprende hasta el final, en que Laura, por fin, sale de la niebla, de la nebulosa en la que vive, y empuña el arma contra su torturador.

Ella no se atreve, cito del relato, “a enfrentar el otro lado de la puerta” (2002: 15), porque más allá están las palabras, la memoria y el dolor. Pero, para el/la lector/a parece necesario seguir esta escritura corpórea, trazar esa cartografía —y digo cartografía, porque cada uno/a seguirá su propia vía en la interpretación—, en la que debe irse a tientas, porque como dice David Lowenthal en un libro de título memorable, *El pasado es un país extraño*, al que a veces cuesta volver. Luisa Valenzuela, junto a otras escritoras que publican su obra a finales del siglo XX, creen necesario tejer esta historia de dolor, recuperar la memoria de las víctimas de la dictadura, porque es responsabilidad del/de la escritor/a poner nombre a lo innombrable.

En un país que está tratando de borrar la memoria de un pasado reciente de profundo dolor, las mujeres vamos tejiendo (con textos, como corresponde) una red de recuerdo hecha de metáforas que nos ayudan a iluminar las zonas más oscuras (2001: 10).

Resulta curioso que Luisa Valenzuela, en “Cambio de armas”, obra que debe leerse como continuación del libro de relatos *Aquí pasan cosas raras*, y al que seguiría, por sugerencia de la propia escritora, *Simetrías*, comenzara a escribir intuyendo lo que sucedía en el país, y en su ciudad, de ahí que Laura aparezca como una mujer sin memoria, que entrevé lo que ha sucedido, pero no acaba de asegurarlo por completo; y años después, en 1993, después de que se diera a conocer el informe CONADEP, de la comisión nacional de personas desaparecidas, y los primeros testimonios, como el de Alicia Partnoy, en la obra *La Escuelita*, diera nombre a todo aquello que se adivinaba a finales de los 70 (en Millett, 1994).

Precisamente, fueron las Madres de la Plaza de Mayo, dice Valenzuela, las que con mayor eficacia “pusieron en evidencia la perversa metonimia tan sabiamente implementada” (2001: 9). Y fueron ellas las que trazaron literalmente la nueva geografía de la ciudad. En una conferencia leída por Hebe de Bonafini, el 6 de julio de 1988, que se recoge en el libro *Ni un paso atrás. Madres de la Plaza de Mayo* se dice: “¡Los campos de concentración no los encontró la CONADEP! Para nada. Los encontramos las madres que nos íbamos a parar en la puerta en la época en que estaban llenos de desaparecidos” (1997: 22).

Para que no se pierda la memoria, Luisa Valenzuela escribe, aunque sea desde el exilio. En el cuento “Simetrías”, se desarrollan de forma paralela dos acciones, que transcurren en 1947 y en 1977, hay treinta años de distancia entre una y otra, pero ocurren en apenas unos metros de distancia. En un mismo espacio, que es la ciudad de Buenos Aires que, esta vez, no está por completo desaparecida como en “Cambio de armas”, hay una mención al Mesón del Río, restaurante donde los militares llevaban a las mujeres torturadas a comer, como muestra de la perversión y del extremo al que llega el poder.

Lo que me interesa destacar de este relato es el cambio que existe en la narración. Al fluir inconexo de la conciencia de Laura, se contraponen el testimonio directo de la protagonista en “Simetrías”:

Es algo demoníaco sabemos cómo se llama ellos no le dan su verdadero nombre lo llaman interrogatorio le dicen escarmiento y nosotras sabemos de los compañeros que han sido dejados como harapos, destrozados de a poco hueso a hueso, que han sido dejados sangrantes, macilentos, tirados en el piso después de haberles hecho perder toda su forma humana. Nosotras sabemos de las otras, los otros, y de noche oímos sus gritos y esos gritos se nos meten a veces dentro de la cabeza y son sólo nuestro recuerdo de nosotras mismas [...] (2002: 49).

Y entonces describe la violación a la que son sometidas. Pero por mucho que describa, de forma testimonial, todo tipo de torturas a las que fueron sometidas, hay algo que no puede *ponerse en palabras*: el dolor. Ese acto de sensibilidad corporal, esa experiencia, como lo describe Maurice Merleau-Ponty, no puede trasladarse al ámbito del lenguaje. Justamente, porque el dolor infligido que, dice David Le Breton, “no tiene otros límites que la imaginación de los torturadores” (1999: 43) es una experiencia, un acto límite, que se sitúa en un precipicio, en un abismo donde acaban las palabras y empieza el silencio.

La tortura tiene por objetivo “quebrar el sentimiento de identidad de la víctima” (Le Breton, 1999: 243), y si se quiebra la identidad, parte de la memoria también se borra, y de la historia personal, y del lugar que uno/a ocupa en el mundo. El dolor físico, que es casi indisociable del dolor psíquico, reduce el espacio y el tiempo a la propia corporeidad. De algún modo, la pertenencia a otro espacio que no sea tu propio cuerpo, queda quebrada.

Pero, contra el intento de las fuerzas paramilitares de “borrar la memoria de nosotras mismas”, dice Alicia Partnoy (cit. en Millett, 1994: 227), de instaurar un “tiempo de la desmemoria” (Gliemmo, 2002: 91), se resiste la memoria del cuerpo, la escritura corpórea a través de la que puede seguirse la historia de un tiempo y una ciudad.

El dolor del cuerpo, dice Antonio Gómez en un artículo sobre la obra *Esperando a los bárbaros*, de J. M. Coetzee, “dice la verdad [...] Pero darse de cara con la verdad no es verla” (2005: 21). Es decir, es preciso descifrar las marcas de ese cuerpo herido que se muestra, y que ha perdido su lugar en el mundo.

El cuerpo de escritura de esas dos protagonistas es la vía para acceder a un espacio que, en el relato, ha desaparecido. Así se accede, de manera fragmentaria, a través de las partes del cuerpo retratadas esta vez, no en fotografías a color, sino en la ficción literaria, a una geografía, a una ciudad que por un tiempo, de 1976 a 1983, se volvió extraña. De ahí que esta travesía haya seguido un camino irregular, inusual: el del cuerpo de la escritura, o escritura corpórea, el del cuerpo herido.

Esta sólo es una imagen más de Buenos Aires. Imaginaria, como todas. Espero que les haya servido de algo este viaje extraño.

### Referencias bibliográficas

- ARGÜELLO, Javier (ed.). *El día que me quieras. Antología de tangos*. Barcelona: Lumen, 2004.
- BAJARLÍA, Juan Jacobo. Entrevista a Luisa Valenzuela. *Nueva Presencia* [online] [2008-I-1]. In: [www.luisavalenzuela.com](http://www.luisavalenzuela.com).
- BIANCHI, Sandra. Primer encuentro nacional de microficción [2008-I-1]. In: [www.luisavalenzuela.com](http://www.luisavalenzuela.com).
- COMPANY, Flavio. *Dame placer*. Barcelona: Muchnik, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad*. Trad. Ulises GUIÑAZÚ. Vol. 1. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- GALEANO, Eduardo. *El libro de los abrazos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1989.
- GELMAN, Juan. *De palabra*. Madrid: Visor, 1994.
- GLANTZ, Margo. Al borde del milenio [online]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006 [2007-V-15]. In: [http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02448286000805506300080/p0000001.htm#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02448286000805506300080/p0000001.htm#I_0_).
- GLIEMMO, Graciela. Las dos caras de la luna: “Cambio de armas” y “Simetrías” de Luisa Valenzuela. In *Simetrías/Cambio de armas. Luisa Valenzuela y la crítica*. Caracas: Ex-culturas, 2002, pp. 89–100.
- GÓMEZ, Antonio. Cuerpo, dolor y verdad. A propósito de un relato de J. M. Coetzee. In *Nadie sabe lo que puede un cuerpo. Variaciones sobre el cuerpo y sus destinos*. Ed. Natividad CORRAL. Madrid: Talasa, 2005, pp. 13–28.

- LE BRETON, David. *Antropología del dolor*. Barcelona: Seix Barral, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Trad. Jem CABANES. Barcelona: Península, 1975, pp. 87–108, 165–171, 191–219.
- MILLETT, Kate. *The Politics of Cruelty: An Essay on the Literature of Political Imprisonment*. New York: W. W. Norton & Co., 1994.
- PARCERO, Tatiana. [online] [2008-I-1]. In: [www.tatianaparcerocom.com](http://www.tatianaparcerocom.com).
- VALENZUELA, Luisa. Escribir [online] [2008-I-24]. In: [www.luisavalenzuelacom.com](http://www.luisavalenzuelacom.com).
- VALENZUELA, Luisa. Lo que no puede ser dicho. In *Aún y más allá: Mujeres y discursos*. Ed. Sonia MATTALÍA; Nuria GIRONA. Caracas: Ex-culturas, 2001, pp. 9–14.
- VALENZUELA, Luisa. *Simetrías/Cambio de armas. Luisa Valenzuela y la crítica*. Caracas: Ex-culturas, 2002.
- VV. AA. *Ni un paso atrás. Madres de la Plaza de Mayo*. Navarra: Txalaparta, 1997.

### Videografía

- TARETTO, Gustavo. Medianeras [online] [2008-I-1].  
In: <http://cigarritoyalacama.blogspot.com>.

### Abstract and key words

In the narrative of the Argentinean writer, Luisa Valenzuela, the cities that she has traveled—because of exile—, are always *portrayed*. Barcelona, Paris, Mexico or New York, are meaningful *characters* in her fiction, metaphors of those beings that live in them. However, out of all these cities, Buenos Aires is explicitly or implicitly the place which is always present. In both of the stories in which this article focuses, “Cambio de armas” and “Simetrías”, the city is not mentioned. In spite of this fact, it is well known where the action takes place because the (history of the) city is engraved on the body of the two main female characters. That trace of pain, which I have called *corporeal writing*, is the one I follow to (re)describe again an imaginary Buenos Aires.

Body; space; memory; pain; Buenos Aires

