

---

# “Locus amoenus” de la contemporaneidad: la isla como metáfora de la escritura

## “Locus amoenus” of Contemporaneity: the Island as a Metaphor for Writing

---

MARÍA JOSÉ PUNTE

Pontificia Universidad Católica Argentina  
Av. Alicia Moreau de Justo 1300  
C1107AAZ, Buenos Aires, Argentina  
majo@punte.org

RECIBIDO: 9 DE DICIEMBRE DE 2009

ACEPTADO: 18 DE JUNIO DE 2010

**Resumen:** El artículo analiza el motivo de la isla en tres obras, por la manera en que es usado en su carácter de metaficción. La teoría que sustenta esta interpretación proviene del texto de Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre*. Este teórico desarrolla en él su concepción de lo fictivo, así como las dinámicas inherentes a los textos considerados ficcionales. El análisis extraído de su trabajo con el género de la poesía bucólica, recurre al tópico del *locus amoenus* para describir el modo de estilización de la naturaleza, como uno de los momentos de la configuración del relato en el que éste revela su carácter de ficcional. Esta idea es aplicada aquí a dos novelas de autoras argentinas, *La travesía* (2001) de Luisa Valenzuela y *Música para olvidar una isla* (1993) de Victoria Slavuski, y a la película *Lucía y el sexo* (2001) del director español Julio Medem.

**Palabras clave:** La isla. Literatura argentina. Cine. Lo fictivo.

**Abstract:** This article makes an approach to the traditional motif of the island in its quality of meta-fictionary instance. Three texts will be analyzed: two novels written by Argentine authors, Luisa Valenzuela's *La travesía* (2001) and Victoria Slavuski's *Música para olvidar una isla* (1993), and a Spanish film, Julio Medem's *Lucía y el sexo* (2001). Wolfgang Iser offers in his text *Das Fiktive und das Imaginäre* a theoretical basis for the discussion about what makes a fiction fictional, its inner configuration, and the different dynamics involved in the construction of a plot. One of these elements is an emblematic topic for bucolic poetry, the “locus amoenus”, used to describe the stylization of nature as one of these rhetorical traces which unveils fiction in literature. The intention of this approach is to establish the connection between the island, as a literary topic, and the act of writing, as a reconstructing and healing process.

**Keywords:** The island. Argentine literature. Cinema. The Fictive.

La isla es un territorio definido a partir de su delimitación espacial. Se ha convertido a lo largo de la historia del pensamiento en materialización de tópicos que, por recurrentes, parecen universales. El diccionario de símbolos de Chevalier y Gheerbrant la describe como un mundo en reducción, imagen del cosmos, completa y perfecta ya que en ella se presenta un valor sacral concentrado. Además de caracterizarse por la peculiaridad de ser un centro espiritual primordial, se la entiende como lugar por elección de la ciencia y de la paz en medio de la ignorancia y la agitación del mundo profano. Y en una versión más moderna de esta acepción, la isla sería un reducto en donde se unen la voluntad y la conciencia para evitar los embates del inconsciente (Chevalier y Gheerbrant 519-20). El crítico Fernando Aínsa, al referirse al arquetipo del *topos* insular, enumera una serie de características que sirven para definirlo y que se han ido superponiendo a lo largo de los siglos y las culturas. Las connotaciones tanto míticas, como psicológicas y simbólicas, afirma, no han variado considerablemente y mantienen su significación en el imaginario (Aínsa 8). Uno de esos rasgos básicos es el de dar “la sensación de un espacio finito y descriptible que se puede percibir, recorrer y medir en forma individual, lo que permite su apropiación no sólo visual, sino personalizada” (Aínsa 8). Aínsa nos recuerda que la concepción de la isla como microcosmos, se establece y afianza a partir de la obra de Homero, es decir de la Grecia del siglo VIII a.C., quien a su vez le adhiere otro elemento, la vinculación con una “condición esencialmente femenina”. La mitología que surge en la Grecia clásica no deja de afanzarse, y durante el período medieval se le adjuntan otros valores, que refuerzan su carácter de maravilloso. La suma de elementos espirituales y esotéricos, continúa con la transformación de este espacio en dirección hacia los ideales de purificación y de “conversión interior” (Aínsa 9). Independientemente de estos atributos positivos, existe también un aspecto en reverso, que tendió a identificar a las islas con territorios infernales, oclusivos o carcelarios. En contraposición con la imagen de las islas bienaventuradas, se han delineado otras que perviven como lugares de experimentaciones perversas. Al margen de estas interpretaciones, tanto en el imaginario occidental como en el oriental (budista o japonés), ha prevalecido la representación del *topos* de la isla en tanto que centro, el “omphalos del mundo” (Aínsa 11). Se recorta más bien como un espacio de bienaventuranza, ligado tanto al tópico del paraíso perdido, como al del “*beatissimus ille*” y al del “*locus amoenus*”, sobre el cual vamos a centrar la atención en este trabajo.

Desde el punto de vista del otro aspecto que conforma el *cronotopo* de la isla, vemos que ésta resulta funcional también para referirse a la coordenada de un tiempo que no está presente. La isla ha sido el ámbito para imaginarse la utopía. Esto puede tener que ver con su carácter de escenario manejable, sede del artificio. Al hablar de “utopía” nos referimos más a una función que a un concepto material. La base para entenderla en ese sentido, es proporcionada por la obra de Paul Ricoeur, quien en su libro *L'Idéologie et l'utopie* continúa con su trabajo de profundizar en las dinámicas que constituyen el imaginario social. Según Ricoeur, estos dos conceptos que usualmente pueden ser entendidos como actitudes contrapuestas, en realidad son complementarias, y cumplen una función en la mediación del mundo de la acción. La utopía es la encargada de introducir un “ninguna parte”, de subvertir el orden social, lo cual permite abrir la percepción de lo posible. En relación con su aspecto integrador o constructivo, la utopía es la encargada de ofrecer una perspectiva alternativa a la actual, de hacer imaginable otra realidad. Aínsa, por su parte, adjudica el carácter de utópico a otro aspecto de la isla que la emparenta con las ciudades, a la voluntad de fundación que adquiere la forma de “insularidad”, la idea de aislar un espacio y demarcarlo (Aínsa 13). Encarna la posibilidad de territorialización allí en donde las fronteras se vuelven difusas o arbitrarias, en donde una extensión pierde sus dimensiones. La isla es por eso mismo un lugar de evasión asimilable al concepto de “teatro del mundo”. En ella se puede experimentar de modo concentrado lo que no es dado ya percibir en otros espacios menos acotados.

Aquí vamos a trabajar en particular a la isla como metáfora de la escritura. Eso va a implicar analizar la cadena semántica que se establece entre narratividad, memoria y apertura de un horizonte utópico, a través de cuyo intermedio la narración sirve como mediadora entre dos figuras: la de lo cerrado y lo abierto. Estas reflexiones surgen de la confrontación entre tres textos que comparten a la isla como escenario pero también como metaficción. Son dos novelas y una película. Las dos primeras son *Música para olvidar una isla* (1993) de Victoria Slavuski y *La travesía* (2001) de Luisa Valenzuela, ambas escritoras de origen argentino. La película es *Lucía y el sexo* (2001) del español Julio Medem. Sean reales o metafóricas, en los tres casos adquieren un rol central para pensar sobre otras dinámicas, pero básicamente sobre la memoria y la escritura, la capacidad de recordar/olvidar y el valor terapéutico de narrar.

## REPRESENTACIONES INSULARES EN LOS TEXTOS

En este primer apartado vamos a hablar sobre los tipos de islas que aparecen en los tres textos. Resulta evidente que no se trata en todos ellos de referentes miméticos. El papel fundamental que cumple la isla es el de aparecer involuagrada en un juego de contrapesos con otros referentes, como se verá. Con esto se refuerza su carácter de representación. La isla en oposición a la ciudad (Formentera versus Madrid), la isla concreta y la isla del recuerdo (Juan Fernández versus Manhattan), la isla-ciudad delineada frente a otros espacios más indefinidos (de nuevo Manhattan contra el resto del mundo). Se tematizan a través de estos juegos otros tipos de oposiciones conceptuales, tales como la relación entre lo lleno y lo vacío, el vínculo entre el espacio y el tiempo. Estos cruces están puestos en función de activar la imaginación en torno al tema de abrir los horizontes de lo posible, mediante el relato y la ficción.

El film de Medem entrecruza el espacio poético de una isla con otros ambientes urbanos de la ciudad de Madrid, como una manera de confrontar a la realidad con la fantasía y de trabajar el tema de la creación artística. El protagonista es Lorenzo, un escritor que parece encontrarse en un momento de declive de su capacidad creativa. En esa instancia irrumpe en su vida la Lucía del título. Ella se presenta como una ferviente admiradora de su novela anterior, para pasar a convertirse en su amante y lectora privilegiada. La isla en cuestión es un territorio real y concreto porque se trata de Formentera, que pertenece al archipiélago de las Baleares en el Mediterráneo. Pero resulta bastante evidente también que es un espacio fantasmático, cargado de señales y símbolos, y delineado con una estética particular mucho más saturada que la del relato principal.<sup>1</sup> La isla funciona como lugar de evasión y liberación, elementos resaltados por la fuerte presencia de una naturaleza benévola y reparadora. Lucía escapa a esa isla buscando una clave para entender la desaparición de Lorenzo y ese sitio se convierte para ella en un *locus amoenus*. Allí el azar (o una cierta lógica interna del relato) la reúne con Elena, un personaje conectado con el pasado de Lorenzo. Ambos habían tenido en ese ambiente idealizado una aventura sexual de una noche. De esa relación nace una hija, Luna, cuya existencia, en principio, Lorenzo desconoce.<sup>2</sup> Lucía llega a la isla con la intención de poner distancia de lo que sería su tragedia personal, la súbita ausencia de Lorenzo. Su primera reacción consiste en abandonarse a los cuatro elementos, con la intención de restaurar un balance perdido. En un movimiento de retorno, esta vida paralela que conduce Lucía sirve como alimento

creativo para la conciencia distante de Lorenzo, quien a través de canales subrepticios<sup>3</sup> va acopiando material para la novela en la que está trabajando. El círculo es uno de los motivos centrales de la película pero además elemento recurrente en la filmografía de Medem.<sup>4</sup> Y en este caso se superpone sobre dos realidades: la isla y la luna. La isla es circular en tanto que espacio cerrado y autónomo. La luna adquiere relieve para adjuntar el sentido temporal de la figura circular, la de los ciclos y el eterno retorno, ligados a la vida. El círculo queda asociado también a la imagen del agujero, en un juego basado en la dupla lleno/vacío que remite a la noción de anverso/reverso. Todo puede ser leído de más de una manera, porque cada línea narrativa inicia una nueva bifurcación. Además Lorenzo expone la idea de que su relato llega hasta un punto de inflexión a partir del cual es posible continuar su lectura en una dirección por completo distinta, recurso al que se refiere con su descripción del cuento “lleno de ventajas”.<sup>5</sup> Inaugura de esa manera la polisemia del texto que en realidad queda desde entonces a la deriva, como esta isla que no tiene asidero sobre la base geológica. Según hace notar Saeyie Park, la isla es el recurso que permite “abrir la puerta del tiempo hacia el pasado y hacia el futuro” (3). Trabaja a manera de bisagra para articular los diversos niveles de la narración, de modo de poder hablar sobre la ambigüedad de la misma, y de la zona fronteriza en donde se codean la realidad y la ficción. Maseda y Stein, por su parte, opinan que los agujeros son “estrategemas visuales” que sirven para conectar los mundos o esferas de la realidad así diversificada, típicas de todas las películas de Medem (81). Resulta evidente que este procedimiento le ofrece al espectador la posibilidad de escoger entre varias posibilidades en el interior del relato. Hay una trama oscura y trágica; otra en cambio es luminosa y feliz. Las diversas interpretaciones no son excluyentes entre sí, sino que están contenidas en el mismo texto.

En la novela *Música para olvidar una isla*, los espacios insulares son varios y aparecen confrontados creando juegos de simetrías. La línea narrativa principal transcurre en Juan Fernández, una isla del Pacífico Sur que forma parte de un archipiélago perteneciente a Chile. Es una superficie que ha quedado surcada a lo largo de los años por numerosos relatos históricos y ficcionales. Parece ser la fuente de inspiración de la historia de Robinson Crusoe escrita por Daniel Defoe. La base real para esta ficción era la aventura del naufrago Alexander Selkirk, quien fuera abandonado allí en 1704.<sup>6</sup> La isla Juan Fernández de la novela no tiene nada de paradisíaco, sino que en términos más realistas es mostrada como una región inhóspita del hemisferio sur. La voz iró-

nica de la narradora la describe como “Una isla de lava, volcánica, carente de yates y turistas, que prescinde de palmeras, playas de arena u otras frivolidades de ese tipo” (Slavuski 15). Es decir, la contracara de una isla en el Caribe. No respondería al tópico del *locus amoenus* en sentido clásico. No obstante, funciona como lugar en el que los personajes buscan un refugio frente a la hostilidad del mundo exterior. La otra isla pertenece a una segunda línea narrativa, que se va trenzando con la primera, y que consiste en un relato. Despliega la historia de un amor fallido cuya protagonista es Ada y que acontece en Nueva York.<sup>7</sup> Tenemos por lo tanto dos islas que se remiten constantemente para trabajar a partir de las analogías territoriales desde los opuestos complementarios, las ideas de anverso/reverso y vacío/lleño antes mencionadas. Pero también para crear un efecto de tiempo y de espacio circulares. El texto presenta una estructura que remite al círculo ya que empieza por la conclusión, a partir de la cual se irá desgranando el relato. La idea es acotar mediante la figura circular un espacio determinado, el de la novela en tanto que aparato textual.

El tercer texto es *La travesía* de Luisa Valenzuela que transcurre en su mayor parte en la ciudad-isla de Nueva York, que adquiere aquí un fuerte protagonismo. Comparte muchos elementos con la novela de Slavuski, sobre todo en la descripción de un ambiente urbano vinculado con el mundillo de artistas e intelectuales de esta metrópoli. Ambas concuerdan en construir la imagen de una ciudad que concentra en un punto espacial una variedad notable de seres y de objetos. Nueva York como *omphalos* es un *cronotopo* que resume el ideal de modernidad pre- “9/11”, lugar de condensación y cruce por antonomasia. Una ciudad en donde todo puede pasar, nadie se asombra de nada, percibida como el terreno de la más absoluta libertad, y arquetipo de multiculturalidad.<sup>8</sup> Poseedora de una cierta ubicuidad, así es definida por la narradora/protagonista: “Total, New York puede ser cualquier ciudad en cualquier tiempo y permite atravesar barreras como ninguna otra ciudad del mundo” (Valenzuela 30). Este espacio se recorta, por lo tanto, con respecto al resto de los lugares por los cuales la narradora irá deambulando.<sup>9</sup> No sólo en contraposición al espacio de Buenos Aires, que pertenece a su pasado, un tiempo del cual la protagonista se quiere desligar. También se distingue de otras áreas no tan lejanas de la ciudad de Nueva York y que constituyen una suerte de periferia. Esa capacidad de “atravesar barreras” adjudicada a la ciudad-isla, la coloca en un papel que se asemeja a los agujeros de la película de Medem. La figura circular está señalada en esta novela no sólo mediante la estructura insular de la ciudad de Nueva York, sino también por la idea del viaje que da el título. Este viaje, que engloba

el deambular del personaje principal desde un punto de partida al retorno a ese mismo lugar (Buenos Aires), se refiere más bien a un periplo espiritual que dará como resultado la posibilidad de cerrar una etapa.

#### LA ISLA COMO RECURSO PARA HABLAR DE LA ESCRITURA

A través de su trama plagada de desvíos, el film de Medem devela el modo en que funciona lo ficcional. Lo hace al proponer un modelo de escritura, a la vez que reflexiona sobre la misma. Para entenderlo, puede ser muy esclarecedor el trabajo que realiza el crítico alemán Wolfgang Iser en su texto sobre lo fictivo y lo imaginario, que para él remiten a disposiciones tanto humanas como constitutivas de la literatura. De acuerdo con la teorización desarrollada por Iser en su libro *Das Fiktive und das Imaginäre*, la dinámica esencial que define el modo de operar de estos dos conceptos es lo que él llama el “acto de fingir”, descrito en el primer capítulo de su libro. Iser toma como punto de partida la presunción de que lo real y lo ficticio componen un binomio que al ser desmenuzado como tal siempre deja perdiendo al componente fictivo, el cual aparecería como marginal o degradado en relación con el mimético. Esta reflexión es la que lo impele a trabajar a partir de sistemas ternarios, pero además poniendo de relieve aspectos dinámicos en su manera de relacionarse, que no es unidireccional. De ahí que introduzca un tercer elemento, lo imaginario, que se refiere a aspectos más bien indefinidos ligados al área del inconsciente. Las intermediaciones que se generan entre lo fictivo, lo real<sup>10</sup> y lo imaginario y que dan como resultado la escritura de ficción en ese “acto de fingir”, funcionan mediante una dinámica de “transposición de límites” (*Grenzüberschreitung*), lo cual habla de la permeabilidad del sistema y de su flexibilidad. A través del “acto de fingir” que enuncia Iser, se produce una “realización” de lo imaginario y a la par una “irrealización” de lo real, que pasa a transformarse en signo. Mediante los procedimientos puestos en marcha al originar un texto de ficción, se hace surgir lo cierto de la incerteza, referido a lo imaginario. Y viceversa, se “desrealiza” lo real. El “acto de fingir” funciona como un sistema de mediaciones que genera, al menos, tres consecuencias. En primer lugar, se reformula bajo otro sistema un mundo ya formulado. En segundo lugar, se posibilita la comprensión de ese mundo reformulado. En tercer lugar, se abre la experimentación de un tal acontecimiento.

En cuanto al recurso del *locus amoenus*, lo que Iser puntualiza es que en determinados momentos de la literatura (él toma como parámetro de análisis

la poesía bucólica) la naturaleza es representada de un modo artificial a través de la escritura: es “literaturizada”. El tópico del *locus amoenus* expresa precisamente esto. La naturaleza idealizada alcanza una forma de representación a través de la letra. A su vez, es la representación la que le permite a la naturaleza expresarse y dar cuenta de sí misma (Iser 74). En un mismo gesto la naturaleza se instaura como imagen de la actividad escritural y sus dinámicas, y la escritura exhibe sus recursos en el acto simultáneo de hacer uso de ellos. Iser se detiene en la descripción de este acto, al que ve constituido (de nuevo una estructura ternaria) por tres funciones: la selección, la combinación y la autodevelación. Mediante la selección, se hace ingresar al texto literario un mundo que existe previamente, al cual todo autor se refiere. En esa entrada se da también una dinámica de “transposición de límites”, porque los elementos de la realidad seleccionados llegan desligados de la estructuración semántica del sistema del que fueron tomados. La combinación de esos elementos funciona en correspondencia con la selección y genera relaciones que son intratextuales. Su facticidad radica en lo que surge a partir de esa operación. Por último, el elemento de autodevelación se refiere a algo que es característico de todo texto literario: su capacidad de señalarse como construido o como discurso escenificado. Este momento de autodevelación es el que Iser ve ligado a la operativa de la bucólica y el recurso del *locus amoenus*.

La película *Lucía y el sexo* puede ser interpretada como una puesta en escena del “acto de fingir” del que habla Iser. Queda expuesto ante el espectador como un mecanismo al descubierto. Este mecanismo que distingue a todo texto ficcional, se muestra en la película con una cierta transparencia. El primer elemento con el que nos topamos, es el escritor Lorenzo intentando escribir una novela en el contexto de su falta de inspiración. Allí irrumpe Lucía que bien puede ser una admiradora, es decir, un elemento del mundo presentado como real dentro del discurso diegético. Pero también puede ser un personaje ilusorio, fruto de la imaginación de Lorenzo. Esto queda resaltado en la segunda parte del título que hace referencia al “sexo”: Lucía da cuerpo a las fantasías de Lorenzo, sean eróticas o de otro tipo. Con su irrupción súbita, ella pone en funcionamiento el acto de escribir que va a desplegarse frente a los ojos del espectador. Dentro de la selección del universo de Lorenzo, se encuentran otros personajes como su amigo y editor Pepe, o Elena, la mujer con la que tuvo sexo en Formentera. Otra pista en esta dirección nos la da el perro Rottweiler que le ladra frente al café. El perro será el desencadenante de la versión trágica de su novela, en la que muere la pequeña Luna. El momento de autodevelación



del que habla Iser está presente en el discurso de Lorenzo y su metáfora del agujero o del cuento con “ventajas”. En una de las interpretaciones posibles, la dirección que tome el texto va a depender de los comentarios y reacciones de su lectora privilegiada, Lucía. En otra, es el espectador quien decida cómo va a continuar o terminar el relato. Todo este proceso se desencadena en la isla. Los elementos sólo pueden encontrarse en ese lugar, que ya describimos como un espacio fantasmático. La isla se auto-devela como “lugar de la escritura” (su inspiración), acto de escribir (por su dinámica de encierro), metáfora posible de las operaciones de lectura (el cuento “lleno de ventajas”).

#### EN BUSCA DE LA SUBJETIVIDAD PERDIDA

¿Qué ocurre con las dos novelas? Vamos a hacer un desvío por el tema de la subjetividad, para recalar luego en la manera en que es usada la isla como metáfora de la escritura. Antes que nada conviene decir que los dos textos concuerdan en trabajar el tema de subjetividades escindidas, que recurren a la isla como refugio. No sólo eso, sino que en ambos casos las islas son trabajadas desde el tópico de los dobles, como veremos. Además de la elección en cuanto al escenario, otra de las llamativas coincidencias en las novelas es que las narradoras/protagonistas son de profesión antropólogas. Los personajes centrales son mujeres de mediana edad, apenas pasados los cuarenta años. Si bien sus personalidades difieren, muchos rasgos de sus problemáticas coinciden. Empecemos por la novela de Slavuski. El punto de vista es el de su protagonista Beatriz Iturbe. Su mirada es el tamiz por el que pasa un entramado complejo que involucra a varios personajes. Además de un par de lugareños, se encuentra en la isla un grupo que comparte la fascinación por ese lugar: el periodista “Colorado”, el novelista Pablo, el geólogo Julio. Todos están allí para retratar ese espacio desde la propia obsesión. A su vez esta trama se superpone sobre un pasado rico en historias, el de la isla Juan Fernández, en las que resulta muy difícil separar verdad de leyenda. Beatriz se instala en la isla para realizar un trabajo de doctorado al que no logra dar forma. Su tesis indaga los mitos relacionados con ciertas figuras arquetípicas, que se sintetizan bajo los personajes del dragón y la princesa. Es evidente que la temática halla eco en la propia experiencia, o que da forma a su manera de encararla. El hecho de que se haya ido a una isla remota e inhóspita, habla de su tendencia a huir y a evitar los lazos afectivos. Beatriz ha quedado estancada en ese lugar, ya que su estadía de tres semanas termina alargándose en once meses. Entra en crisis cuando llega

Ada, una mujer enigmática que trabaja como asistente de cine. Ada viene para hacer el piloto de un documental sobre Juan Fernández. Con su llegada se establece entre ambas una relación sustentada sobre el relato. Beatriz va a obsesionarse con la historia de Ada y a perseguirla para que no deje de narrarla. A su vez Ada viene huyendo del amor fracasado hacia Eric, un director de teatro tan egocéntrico como inestable. El duelo que deberá llevar a cabo Ada es interpretado discursivamente por Beatriz, quien realiza una lectura desde su tesis: la tarea de la princesa consiste en matar al dragón. Esto sucede a medida que la vida en Juan Fernández empieza a ser invadida por los sucesos políticos del continente. A sus costas llegan cadáveres despedazados de jóvenes, evidentes víctimas del régimen dictatorial,<sup>11</sup> y la situación se va tornando más y más ominosa.

El relato juega con el tópico de los dobles y los opuestos complementarios. Así como Juan Fernández es la contra-cara de Nueva York, la isla tiene un equivalente simétrico invertido en la base submarina. Ada coquetea con la idea de llegar a Juan Fernández porque es la contra-cara de otra isla de su recuerdo, cuando todavía vivía un idilio con Eric. Viene con el objetivo explícito de matar una isla con otra isla. La historia de la isla se les presenta a los personajes como una miniatura de la historia del mundo. Allí todo parece darse de manera más concentrada. La cuestión del doble está presente mediante la gran rival de Ada que es Flo, la bailarina *a-go-go*. Eric, incapaz de optar, oscila entre estas dos mujeres que representan los polos opuestos de la intelectual y del fetiche erótico. Entre ellos se arma un triángulo signado por la mutua dependencia. La otra dicotomía es el antagonismo codificado de modo clásico por el pensamiento occidental que opone razón a pasión. Ada se debate entre ambos extremos en su relación con Eric. La pasión le hace perder el horizonte racional, al que intenta volver una y otra vez para evitar la propia autodestrucción. A través de su narración, somos testigos de esta subjetividad escindida. Beatriz, a partir de la relación narrativa que se establece con Ada, toma conciencia de su miedo ante la pasión, que la había llevado a elegir siempre un papel de observadora de las tragedias ajenas. La curiosidad casi malsana que siente por la historia de Ada, se torna visceral e ilógica. Comienza a verse a sí misma como en espejo. De ahí su ansiedad por hurgar hasta el más mínimo detalle en esta historia amorosa agotadora, que va adquiriendo ribetes de melodrama. A partir de este personaje, se ve otro tipo de neurosis. Beatriz y Ada se complementan, la una es contra-cara de la otra. Ambas necesitan reunir sus pedazos para volver a ser ellas mismas.

La protagonista de *La travesía* también es antropóloga. La encontramos instalada en Nueva York, en donde da clases para una universidad. De esta mujer no sabemos el nombre a lo largo de todo el texto, puesto que recién será mencionado al final, recurso que pone en evidencia la búsqueda de identidad. Su crisis comienza cuando se entera de que un amigo ha encontrado unas cartas escritas por ella mucho tiempo atrás. El amigo se llama Bolek Greczynski, es artista plástico, y está embarcado en un proyecto poco convencional.<sup>12</sup> Bolek quiere transformar las instalaciones de un manicomio en un espacio de arte en el que participen activamente los internos. El pintor viaja a Buenos Aires en 1982, en tiempos de la dictadura militar, en medio de un ambiente aún signado por la represión política. De allí regresa con unas cartas de fuerte contenido erótico, cuyo remitente había sido borrado con prolijidad. Esta circunstancia misteriosa lo atrae de inmediato. Atando cabos descubre que las cartas fueron escritas por la antropóloga en cuestión, y se acerca para conocerla. La reaparición de las cartas perturba a la protagonista. Le trae no sólo una parte del pasado que ella quería enterrar, sino también una faceta de sí misma que la avergüenza. Bolek opina que las cartas hablan de aspectos oscuros y marginales de una subjetividad que ella tendrá que asumir.<sup>13</sup>

El pasado del cual está huyendo la protagonista se ubica en 1977, en Buenos Aires. Ella tenía menos de veinte años y estaba empezando sus estudios. Un poco para rivalizar con su madre comienza un *affaire* con un profesor treinta años mayor, Facundo Zuberbühler. Se establece entre ellos una relación que adquiere rasgos sadomasoquistas. El profesor adopta el rol de figura dominante, y ejerce su poder mediante el manejo de los tiempos sexuales. Pero sobre todo en su preferencia por lo que ella denomina con humor “sexo oral”, antes que por el sexo consumado: el profesor no se acuesta con ella, pero la obliga a escribirle textos eróticos o pornográficos de sus aventuras con otros hombres.<sup>14</sup> Esto impulsa a la autora a inventar historias, acto que la congela en el terreno de lo imaginario. En un momento dado, y en parte debido a las circunstancias políticas, él la convence de abandonar el país y le paga los viajes. Uno de sus mejores amigos desaparece y el poder policíaco se ensaña especialmente con los estudiantes. Para el profesor, es una manera de sacársela de encima. Desde ese momento se establecerá un lazo de dependencia, que a la protagonista le llevará veinte años cortar.<sup>15</sup> La confrontación con ese pasado que vuelve de modo inesperado, la coloca frente a lo que ella ve como un gran déficit: la incapacidad de entrega, el flirteo con la permanente huida. Se manifiesta como una ineptitud para encontrar un lugar en el mundo, que la ha

lanzado a recorrer todos los rincones del planeta. Pero lo central de esa deriva, es la imposibilidad para reconocer y seguir el propio deseo, atado siempre al deseo del Otro, la figura del gran marido ausente. La travesía llega a su fin cuando ella enuncia su nombre, Marcela Osorio, como un reconocimiento de que ha encontrado el punto de apoyo en una subjetividad recuperada.

El recurso de caracterizar a los dos personajes narradores como antropólogas, nos sitúa en un ámbito en donde el elemento dominante será la racionalidad. La ciencia, con sus métodos y lenguajes, les sirve a ambas mujeres para poner distancia con respecto a las propias pasiones. Sus experiencias son decodificadas mediante paradigmas y arquetipos. Beatriz utiliza la matriz que le ofrece el mito del dragón y la princesa para describir las relaciones amorosas. Marcela apela a toda clase de ritos que conoce a través de sus estudios, en una fusión de culturas que termina pareciéndose a los *collages* de Kurt Schwitters, con los que tanto se identifica. La acción en ambos casos comienza cuando se lanzan a la reconstrucción de esa subjetividad que perciben como escindida. Los dos periplos tienen en común que es el relato, sea oral o escrito, el medio para llevar a cabo esta tarea. No deja de ser curioso que las dos mujeres estén enredadas en un pensamiento que se convierte por momentos en obstáculo para reconocer y ejercer su deseo. De ese modo aparece complejizada la psique femenina, pero sobre todo alejada de cualquier estereotipo que tienda a distribuir de acuerdo con roles de género, atributos tales como sentimiento o intelecto. Tanto Beatriz como Marcela buscan en el Otro rasgos de sus propias imágenes: Beatriz en Ada, Marcela en Bolek. La relación se establece no tanto a partir de la persona de ese Otro alternativo, sino de su manera de encarar las situaciones. Beatriz valora en Ada el hecho de que no oculte sus emociones. Marcela admira de Bolek su capacidad de lanzarse al vacío sin red. En ese sentido, esos Otros complementarios que canalizan sus obsesiones, sirven para modelar aquello que las protagonistas desearían hacer pero no se animan. También es significativo que tanto Beatriz como Marcela, no logren decidirse por un amante. Beatriz fluctúa entre su pasión por Nano, un muchacho del lugar, y su fuerte atracción por el geólogo Julio. Marcela se debate entre un grupo nutrido de amores que la miman, la rodean y le brindan por separado porciones de lo que desea. Está presente la idea de que cada hombre puede ofrecerles un aspecto parcial pero nunca completo, y que lo mejor para cada una de ellas, tal vez sea aceptar esta fragmentación (lo opuesto de una fábula de amor tradicional). Lo esencial en las dos historias es llegar al final de un recorrido en el que el sujeto en cuestión se reconozca como una totalidad desde la multipli-

cidad. No unívoco, ni finalizado. Pero autónomo y sobre todo instalado en un vértice. La imagen que usa Marcela Osorio para describirse al final, resulta ilustrativa: ella es el nódulo que reúne las varillas del abanico.

#### RELATO, TRAMA Y MEMORIA

En los tres textos está presente la concepción de la memoria como estructuradora de la subjetividad, y a su vez tramada mediante la matriz del relato. La rememoración permite llevar a cabo una reconstitución del sujeto. Este proceso involucra también al olvido en tanto que parte del mecanismo de su funcionamiento, ligado a la tarea de realizar el duelo. En la novela de Slavuski, el ejercicio de hacer memoria se identifica en primera instancia con el procedimiento de curación de Ada. Ella ha quedado muy vulnerada como consecuencia de su relación con Eric. A causa de este vínculo tan conflictivo, empezaron a quedar expuestos determinados aspectos negativos de su personalidad. Llega a la isla en un estado muy confuso y lábil, que se puede caracterizar como de melancolía, y cargado de agresividad hacia el entorno. Beatriz se abalanza sobre este caso de estudio, lo cual implica sumergirse en su propia incertidumbre. Pero sucede que al entrar en la corriente de la historia de Ada, logra salir del estatismo en el que la había congelado su mundo de arquetipos.

El territorio de Juan Fernández sirve para referirse a la memoria del mundo, a la Historia. No sólo porque en esa tierra han quedado huellas del paso de numerosos grupos, que fueron depositándose como capas geológicas: los pueblos originarios, los conquistadores españoles e ingleses, los piratas, el buque alemán *Dresden*, etc. Se han ido acumulando también los relatos elucubrados por la fantasía: el *Robinson Crusoe*, la leyenda del tesoro de Lord Anson, la leyenda del barco fantasma Caleuche. La isla actúa como metáfora de la memoria. De ella se dice que “es un ser vivo. Los ríos son su sangre, el viento su respiración, la laguna su memoria” (Slavuski 157). En la isla conviven todos estos momentos, en parte porque el tiempo es entendido como una ilusión de nuestros sentidos. Nos hace ver una sucesión que en realidad podría ser una mera construcción del lenguaje. Quien se encarga de exponer este concepto es el viejo Willie, un eremita que vive en Juan Fernández.<sup>16</sup> El viejo les explica cómo funciona esa particular constelación que se da en la Laguna de la Memoria, y que permite que allí convivan hechos del pasado de manera simultánea. Se debe a su forma cóncava, dice, a un mero truco que pone en vilo la percepción. La conclusión que sacan los personajes es que la memoria no existe

como algo dado, sino que se construye. Es inevitable que en esa construcción haya siempre elementos de arbitrariedad. Un componente de ese proceso es el olvido de todo aquello que resulta imprescindible dejar atrás. El relato de Ada se va desplegando en un movimiento que también es dialéctico en relación con los sucesos que van viviendo los personajes en la isla. Eso enfatiza su carácter de proceso, así como de construido. Todos colaboran con sus puntos de vista, lo que hace que se transforme en un producto grupal. Algunas de las maneras en las que se pretende fijar los recuerdos, fracasan. El documental no se hace; la “Historia” es la que el poder político y el policíaco imponen como versión oficial. Pero se cuelan otros discursos que surgen desde los resquicios y que dan cuenta de aquello obnubilado. Si bien el grupo que compartió esas semanas de experiencias se dispersa, cada uno lleva consigo un material que va a servir para seguir construyendo una memoria tanto personal como colectiva, de sus vivencias y de los hechos que están ocurriendo no sólo en la isla sino también en el continente. La novela *Música para olvidar una isla* ayuda a imaginar los procedimientos mediante los que trabaja la memoria. También deja testimonio de un período histórico cruento, el de las dictaduras del Cono Sur y sus metodologías desaparecedoras. En ese sentido, es en sí misma memoria.

En *La travesía* la confrontación con el propio pasado se dispara a partir del contacto con los demás, con la imposibilidad de eludir eso que el Otro nos muestra, pero que pertenece a uno:

Entiende que no es evitando lo imaginario que puede serle fiel a algo tan inasible. Es más bien metiéndose de cabeza en la imaginación, sólo saliendo de a ratos a respirar por las zonas de aire de la llamada realidad, para después de nuevo sumergirse en las cavernas submarinas reconociendo cardúmenes fosforescentes y enfrentando los monstruos impensados, aterradores. (Valenzuela 79)

Está reforzada incluso la idea de que la protagonista va despertando a la conciencia, a medida que descubre los mensajes que le llegan de los otros. La acción arranca cuando ella acepta colaborar con su amiga Ava Taurel, una dominatriz que vive de realizar fantasías eróticas para clientes con dinero.<sup>17</sup> Esto implica el pasaje de un primer umbral. La protagonista participa en la puesta en escena de un encuentro en el Museo de Arte Moderno (MoMA), circunstancia que la pone frente a las pinturas de Schwitters. Ahí comenzará la travesía por los meandros de su subjetividad.<sup>18</sup> Como a Bolek lo conoce a través de

Ava, no resulta tan casual que estos personajes sean los que estimulen un costado suyo que tanto miedo le da asumir.<sup>19</sup> Bolek insiste en las posibilidades que le abriría dar rienda suelta a eso, que no es otra cosa que su erotismo que ha sido domesticado con éxito por la figura patriarcal de su marido ausente. El personaje de Bolek, mediante su trabajo artístico, la conduce a una reflexión sobre el funcionamiento de la memoria. Se menciona la teoría renacentista de Giulio Camillo que concibe a la memoria como una serie de siete cajas, dividida a su vez en siete cajas: el Teatro de la Memoria. También se incluye la metáfora de los Palacios de la Memoria de Simónides de Ceos, creador de la mnemotecnia. En ambos es recurrente una concepción de la memoria en tanto imagen espacial y compartimentada. La protagonista piensa en esto cuando recorre el subsuelo del manicomio que Bolek intenta transformar en espacio de arte. A la manera de Schwitters, el arte de Bolek trabaja recuperando desechos arrojados a la basura. La protagonista sigue un periplo en el cual se llevan a cabo numerosos intercambios y transmigraciones. Su otra manera de imaginar el mecanismo de la memoria es la figura de una máquina, idea surgida en su época de estudios. Pero de hecho, la escritura es esa máquina, que funciona a partir de la recuperación de los fragmentos para poner orden al caos:

Decide ponerse a escribir. Y escribir es mirar hacia atrás. Revolver el montón de escombros para ir encontrando las piedritas que marcarán el camino de retorno. Las piedras buscadas del hacia atrás, los escollos que encontrará a su paso y deberá sortear para retornar a lo que espera ser narrado, ese remolino. (Valenzuela 74)

En un momento dado decide aceptar la propuesta de Bolek y ambos empiezan a escribir una novela epistolar. Para la protagonista implica recuperar la dinámica de redactar cartas a su Otro lejano. Pero le da un giro significativo: ahora ella domina y no es dominada. Subvierte la relación amo-esclavo. Y además adquiere un verdadero interlocutor, lo cual le permite establecer un lazo de afecto y de compromiso, que es correspondido.

La cuestión del relato como memoria está presente también en el film de Medem, pero aquí se dificulta la tarea de separar aquello que sea ficción del mero recuerdo. En las dos novelas la narración es una anécdota real del pasado de los personajes, ya sean Ada o Marcela. En *Lucía y el sexo* hay una serie de datos de la biografía de Lorenzo, que pasan a configurar la trama de su novela. Sin embargo lo que se despliega ante nuestros ojos, es una historia frag-



mentada en la que deberemos armar y discriminar el dato real del imaginado. Este recurso sirve para entender la manera en que trabaja la facultad de la imaginación a la hora de elaborar ficciones, que también es homologable al modo de funcionar de la memoria. En un análisis muy esclarecedor los críticos Rebeca Maseda y Shawn Stein interpretan al personaje de Lucía como un desdoblamiento “esquizofrénico” de Lorenzo.<sup>20</sup> Según estos autores, Lucía vendría a ser una conciencia desdoblada de Lorenzo, que actúa como lectora ideal o como editora, ya que le va marcando la dirección en la que deberá ir el texto. Podría pertenecer entonces a una dimensión puramente imaginada del protagonista, quien como resultado de la “sequía intelectual” (74) y de su enajenamiento, tiende a confundir la realidad con su propia imaginación. Más que una musa, Lucía se presenta como un *alter ego* de Lorenzo, subrayado por el hecho de que ambos conforman una especie de “pareja ideal” (76). Pero además este análisis hace notar que ella surge justo cuando él empieza a experimentar la mencionada abulia creativa. Sin descartar esta lúcida interpretación, vemos que también es posible entender el film como una reflexión sobre el funcionamiento de la imaginación creadora. A pesar de lo arduo que es seguir en la obra una línea temporal o espacial, aparecen datos que servirán para trazar la frontera entre aquello que es la experiencia de Lorenzo y la novela que va escribiendo. La isla y su posible noche de amor con Elena, es uno de esos datos. Elementos sueltos como el Rottweiler, el personaje de Belén o de su propia hija Luna, son otros. Lo cierto es que a pesar de esta “estética esquizofrénica” (74) que apunta a destrabar las estructuras perceptivas del espectador, es indudable la presencia del deseo que impulsa un desafío reconstructor. La película es un rompecabezas mediante el cual podemos tratar de desentrañar cómo funciona la actividad narrativa, pero también la memoria entendida como trama narrativa. Lo que aparece es un mapa del deseo de Lorenzo que va siendo modificado de acuerdo con sus estados de ánimo. La historia llega a ser demasiado cruel (el Rottweiler mata a Luna) o perversa (el trío amoroso entre Belén, su madre y Antonio que culmina con la muerte de ambas). Pero se la puede cambiar en el medio de su curso para que se mueva en otra dirección. Es lo que sostiene Lorenzo cuando dice que la historia tiene un agujero y si te caes por él, vuelves al comienzo y puedes reescribirla.

La isla, mediante la superposición de la figura del círculo, sirve como analogía de la imagen del agujero. Por lo tanto de ese lugar en donde la linealidad del texto se tuerce, que funciona como punto de inflexión. Ese territorio fantasmático actúa como puesta en escena de la capacidad del relato de generar una



línea paralela a la anécdota central, en la que todo es realizable. La isla es un lugar de representación, que sigue hablando de la posibilidad de hacer el mundo superable *en* el mundo (Iser 96). En ese sentido, funciona como *locus amoenus*, como espacio intermedio entre el presente y un tiempo futuro e imaginable. A su vez, ese espacio construido como tópico literario es representación de la escritura, tal como explica Iser. Sobre esta cuestión es que hablan tanto la novela de Slavuski, la de Valenzuela como la película de Medem. Los tres textos escenifican sus conflictos en un territorio insular sobre el que se proyecta un “acto de fingir”, la acción escrituraria. Mediante esa maniobra es recuperada una serie de elementos discursivos, insertados en una trama, acto de configuración del cual se espera que emerja un sentido. Frente al peligro de la disgregación de la subjetividad, los personajes se afincan en ese espacio, que les sirve tanto de refugio como de escenario. Pero que en un movimiento dialéctico les permite imaginar una realidad alternativa a la presente. Es decir, los lanza hacia la apertura. El carácter de utopía por el cual la isla se superpone sobre la escritura, está hablando de la posibilidad de re-escribir la propia historia, de orientarla de acuerdo con el propio deseo. Apunta a realizar de esa manera un trabajo de duelo con respecto a los hechos crueles de la historia reciente, para así seguir avanzando en dirección al futuro. Esto es particularmente cierto en las dos novelas de estas autoras argentinas, que encaran los sucesos políticos de ese pasado no tan lejano, signado por las realidades de los asesinatos políticos escamoteados como “desapariciones”, los exilios, las censuras, todas las pérdidas consecuentes. Ambas buscan en la escritura ese relato “lleno de ventajas” que propone el cineasta español: un lugar por donde sea posible caer, reaparecer y cambiar el rumbo.

## Notas

1. Maseda y Stein hacen notar el uso de una “iluminación subjetiva” trabajada a partir de la sobreexposición, lo cual evidencia su carácter de artificio y sirve para connotar determinados estados tanto mentales como emocionales (78).
2. Esta es una de las líneas ambivalentes del relato. Es posible que la niña sea real, pero también queda sugerido que pueda tratarse sólo de una expresión de deseo o de la ficción que está escribiendo Lorenzo.

3. Aquí el guión utiliza como recurso de verosimilitud el contacto anónimo que establece Lorenzo con Elena mediante Internet a través del *chat*, lo cual por otro lado introduce un elemento ambiguo y vuelve a abrir una brecha en las posibilidades narrativas.
4. Su serie de largometrajes ficcionales incluye hasta la fecha *Vacas* (1983), *La ardilla roja* (1993), *Tierra* (1996), *Los amantes del círculo polar* (1998), *Lucía y el sexo* (2001), *Caótica Ana* (2007) y *Habitación en Roma* (2010).
5. Uno de los elementos metaficcionales es la descripción del cuento “lleno de ventajas” que Lorenzo escribe para Elena por Internet. Lorenzo le dice: “La primera ventaja es que cuando llega al final no se acaba, sino que se cae por un agujero y el cuento reaparece en mitad del cuento. Ésta es la segunda ventaja y la más grande, que desde aquí se le puede cambiar el rumbo” (citado en Maseda y Stein 82).
6. Ann Marie Fallon desarrolla en su artículo un análisis muy pormenorizado de las operaciones de apropiación que hace la novela de Slavuski sobre un tema tan inglés como es el de Robinson Crusoe, y las implicancias que esto tiene para una teoría post-colonial y para trazar un nuevo mapeo en la relación literaria norte-sur.
7. El condado de Nueva York coincide con el distrito de Manhattan que es una isla rodeada por los ríos East River, Hudson y Harlem.
8. Como hace notar Nora Glickman, la Nueva York retratada por Valenzuela es una ciudad ambigua y llena de contrastes, reflejo más bien de su situación durante los años 80, que encierra peligros diferentes a los que se conocen en las metrópolis de América del Sur. Pero son esos peligros y zonas oscuras los que atraen a los narradores y personajes de sus novelas, tanto en *La travesía* como en *Novela negra con argentinos* (1990).
9. Para el tema del “sujeto nómada”, véase tanto Arancibia como Medeiros-Lichem.
10. Lo que se denomina como “lo real” es el mundo extratextual que prespone y construye el campo de relaciones anterior al texto. Está compuesto por una multiplicidad de discursos que valen como donación del mundo del autor a través del texto (Iser 20).
11. La novela se refiere a la dictadura de Augusto Pinochet en Chile (1973-1990), porque transcurre en territorio chileno. Pero de modo metonímico, la emparenta con la de la Junta Militar en Argentina (1976-1983).
12. El pintor forma parte de un nutrido e interesante grupo de amigos, la mayoría de ellos artistas. De modo que la novela no sólo va a contar la

- pulseada entre Bolek y la autora de las cartas, sino también los movimientos de estos personajes por la ciudad.
13. Bilbija (134-45) realiza una interesante y compleja interpretación del motivo de las cartas, en las que acentúa el aspecto político del tema, que se cruza con el erótico, evocado en la novela mediante la mención de la figura del escritor argentino desaparecido Rodolfo Walsh.
  14. Aquí aparece la idea de cómo el poder patriarcal, en su afán por castrar y reprimir la sexualidad, se vuelve auto-degenerativo e impotente, idea que Valenzuela había desarrollado largamente en su novela *Cola de lagartija* (1983) mediante el personaje del Brujo.
  15. Medeiros-Lichem centra su estudio en esta relación que es prototípica del sometimiento de la mujer a un sistema patriarcal, falogocéntrico y logocéntrico. La novela es, por lo tanto, el relato del acto de liberación por parte de la protagonista, que contiene varias fases y que Valenzuela trabaja en numerosos textos.
  16. Este hombre es descendiente de un habitante originario del lugar, pero a su vez producto del mestizaje, por lo tanto de la acumulación y el cruce. Se lo define como brujo, es decir “un viejo pícaro que conoce las tradiciones, los yuyos y, sobre todo, el laberinto del corazón humano” (Slavuski 152).
  17. Este personaje, basado en uno real de su vida en New York, aparece en otro texto de Valenzuela, *Novela negra con argentinos* (1990).
  18. El artículo de Gates Madsen hace referencia a la concepción que tiene Valenzuela de una memoria “somática”, la “memoria de los poros”, que se posiciona como resistente a la concepción de un cuerpo subordinado a la mente o apresado en la serie de dicotomías que tienden a jerarquizar y a colocar a la cultura por sobre la naturaleza o a la mente por encima del cuerpo (112).
  19. Esta cuestión de la aceptación del lado oscuro, tan típica de la narrativa de Valenzuela, es trabajada por Gwendolyn Díaz en su artículo. Allí describe el proceso que lleva a la protagonista desde el reconocimiento de lo abyecto en sí, el “descenso órfico” que la conduce a un ritual de purificación (la “Limpia”), la reconciliación entre lo consciente y lo inconsciente, y que concluye en la asunción de los aspectos eróticos de la escritura.
  20. Los autores consideran que la obra trabaja a partir de una “estética esquizofrénica” y lo sintetizan como sigue: “Consideramos *Lucía y el sexo* una obra esquizofrénica ejemplar en tanto que hace imperceptibles las diferencias entre la realidad y la fantasía de lo acontecido y entre un tiempo real y otro psicológico, y por la forma no secuencial en que está construida” (83).

## Obras citadas

- Aínsa, Fernando. “Las ínsulas de ‘tierra firme’ de la narrativa hispanoamericana: entre la memoria y la esperanza”. *La isla posible*. Eds. Carmen Alemany Bay, Remedios Mataix y José Carlos Rovira. Biblioteca Virtual Universitaria. Alicante: Universidad de Alicante, 2001. 7-15. 4 de mayo de 2010. <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/300245.pdf>>
- Arancibia, Juana. “La palabra itinerante: a propósito de la obra de Luisa Valenzuela”. *Alba de América: Revista Literaria* 49-50 (2007): 101-16.
- Bilbija, Ksenija. *Yo soy trampa: ensayos sobre la obra de Luisa Valenzuela*. Buenos Aires: Feminaria, 2003.
- Chevalier, Jean, y Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Robert Laffont, 1982.
- Díaz, Gwendolyn. “Una odisea hacia el caos: *La travesía* de Luisa Valenzuela”. *Luisa Valenzuela sin máscara*. Ed. Gwendolyn Díaz. Buenos Aires: Feminaria, 2002. 70-82.
- Fallon, Ann Marie. “Re-envisioning the American Novel in Victoria Slavuski’s *Música para olvidar una isla*”. *Latin American Literary Review* 67 (2006): 75-93.
- Gates Madsen, Nancy J. “Uncivilized Remembrance in Luisa Valenzuela’s *La travesía*”. *Letras femeninas* 31. 2 (2005): 99-121.
- Glickman, Nora. “La New York de Luisa Valenzuela, contrastada”. *Luisa Valenzuela sin máscara*. Ed. Gwendolyn Díaz. Buenos Aires: Feminaria, 2002. 141-53.
- Iser, Wolfgang. *Das Fiktive und das Imaginäre*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- Martínez, Nelly. “Luisa Valenzuela’s *La travesía*: The Vagina Monologues and the Experience of Wholeness”. *Letras femeninas* 31.1 (2004): 92-105.
- Maseda, Rebeca, y Shawn Stein. “Los agujeros de la percepción: creación esquizofrénica en *Lucía y el sexo* de Julio Medem”. *Letras Hispanas: Revista de Literatura y Cultura* 4.2 (2007): 73-86.
- Medeiros-Lichem, María Teresa. “El sujeto nómada y la exploración de la memoria en *La travesía* de Luisa Valenzuela”. Lima: CEMHAL, 2007. 531-38.
- Ricoeur, Paul. *L’Idéologie et l’utopie*. Paris: Seuil, 1997.
- Park, Saeyie. “Entre el cine y la escritura: *Lucía y el sexo* de Julio Medem”. *Revista de estudios literarios Espéculo* 11 (2006). 10 de noviembre de 2008. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/index.html>>

- Selimovi, Inela. "Sexing of the City: Desire, Memory and Trauma in Luisa Valenzuela's *La travesía*". *Revista Hispánica Moderna* 60.2 (2007): 205-19.
- Slavuski, Victoria. *Música para olvidar una isla*. Buenos Aires: Planeta, 1993.
- Solá, Marcela. "La travesía o la novelización del tiempo". *Luisa Valenzuela sin máscara*. Ed. Gwendolyn Díaz. Buenos Aires: Feminaria, 2002. 134-40.
- Valenzuela, Luisa. *La travesía*. Buenos Aires: Norma, 2001.