



## ***Los secretos del monstruo político en los microrrelatos de Luisa Valenzuela***

*The secrets of the political monster in Luisa Valenzuela's short short stories*

**Ana Calvo Revilla**

Universidad CEU San Pablo/  
crevilla.ihum@ceu.es

**Date of reception:**

14/05/2021

**Date of acceptance:**

16/07/2021

**Citation:** Ana Calvo, "Los secretos del monstruo político en los microrrelatos de Luisa Valenzuela", *Revista Letral*, n.º 27, 2021, pp. 80-103. ISSN 1989-3302.

**DOI:**

<http://dx.doi.org/10.30827/RL.v0i27.21185>

**Funding data:** The publication of this article has not received any public or private finance.

**License:** This content is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial, 3.0 Unported license.



**RESUMEN**

En este artículo analizamos la génesis de la escritura breve de Luisa Valenzuela desde la década de los setenta hasta la actualidad. Mediante el análisis crítico de sus microrrelatos y el estudio de sus reflexiones ensayísticas, nos detenemos en su concepción de la escritura como máscara del cuerpo personal y colectivo y como vía de conocimiento del enigma del mal y del monstruo político; y estudiamos tanto el universo imaginario y la dimensión laberíntica, alegórica y especular de su producción literaria, como su preocupación por el lenguaje.

**Palabras clave:** Luisa Valenzuela; microrrelato; monstruo político; dictadura argentina; mito.

**ABSTRACT**

In this article we analyze the genesis of Luisa Valenzuela's brief writing from the 1970s to the present day. Through the critical analysis of her short short stories and the study of her essay reflections, we focus on her conception of writing as a mask of the personal and collective body and as a way of understanding the enigma of evil and the political monster; and we study both the imaginary universe and the labyrinthine, allegorical and specular dimension of her literary production, as well as her preoccupation with language.

**Keywords:** Luisa Valenzuela; short short story; political monster; Argentine dictatorship; myth.

## Los secretos del monstruo político en los microrrelatos de Luisa Valenzuela<sup>1</sup>

Valiente, sin autocensuras ni prejuicios; cuidados de su lenguaje, exorbitada cuando es necesario pero maravillosamente refinada allí donde la realidad también lo es. (...) Los libros de Luisa Valenzuela son nuestro presente pero contienen también mucho de nuestro futuro; hay verdadero sol, verdadero amor, verdadera libertad en cada una de sus páginas.

Julio Cortázar

### Maestra de brevedades. Génesis de la escritura del monstruo político

Con una trayectoria literaria enriquecedora y prolífica, Luisa Valenzuela (Buenos Aires, 1938) se ha adentrado por los géneros literarios, sabiendo conjugar la reflexión ensayística, la escritura diarística y autobiográfica y la escritura de brevedades con el ejercicio teórico-crítico<sup>2</sup>. En su creación la escritora argentina vierte el bagaje cultural y literario aprehendido en el hogar familiar de Belgrano, en las conversaciones del Bloomsbury porteño (Valenzuela, 2001 124) que, entre otros, frecuentaban Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Eduardo Mallea, Adolfo Bioy Casares o Conrado Nalé Roxlo. Y al amor por los libros se suma el cosmopolitismo, que le lleva a viajar como cronista de *La Nación* y como conferenciante por América Latina, París, México y Barcelona.

Ya en sus primeros textos y bajo la seducción del lenguaje subyacen la capacidad para calar en el proceso creativo y para manifestar una interpretación personalísima del mundo y el propósito de adentrarse en la significación de la literatura y en la imbricación entre literatura y vida. Tras las primeras lecciones recibidas sobre la necesidad de no tomar al pie de la letra las palabras, aprende a leer entre líneas, detecta las dobleces del

<sup>1</sup> Este trabajo se encuadra dentro del Proyecto de Investigación I+D+I “MiRed (Microrrelato hipermedial español e hispanoamericano, 2000-2020). Elaboración de un repositorio semántico y otros desafíos en la red” (RTI2018-094725-BI00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia Estatal de Investigación y el Fondo Europeo de Desarrollo (FEDER). Y del Grupo de Investigación Consolidado Microrrelato hipermedial y otras microformas literarias. Paradigma estético de la cultura texto-visual en la red (MiRed) (C17/0720), de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación, en Universidad San Pablo CEU.

<sup>2</sup> Sobresalen en este ámbito *Peligrosas palabras* (2001), *Escritura y Secreto* (2002) y *Acerca de Dios (o aleja)* (2007).

lenguaje y toma conciencia de que la escritura no es solo “una forma de liberar energía psíquica”, sino también un cauce privilegiado para profundizar en la realidad y acercarse al misterio y al “desciframiento de la lengua” (*Escritura y secreto* 88-89).

Desde la escritura del primer cuento, que publicó Juan Goyanarte en el número 19 de la revista *Ficción* cuando tenía diecinueve años de edad, vida y escritura han ido siempre de la mano en ella. Es la suya una escritura ética que mana del compromiso político que mantiene con la sociedad de su tiempo, especialmente a partir del Proceso de Reorganización Nacional que comenzó con el golpe de estado de 1976. Es entonces cuando, tras diversos periplos por el extranjero (París, Bolivia, Perú, Brasil), escribió los treinta cuentos y minicuentos que componen *Aquí pasan cosas raras* (1975), unos textos que “fueron gestándose al azar en conversaciones oídas a medias, palabras sueltas, secretadas, dichas con temor” (Valenzuela, *Peligrosas palabras* 130). El volumen, que iba acompañado del subtítulo “el primer libro sobre la época de López Rega” (alias El Brujo)<sup>3</sup>, reproduce el clima de terror que se había generado con la creación de la Alianza Anticomunista Argentina o Triple A, y como consecuencia de las detenciones arbitrarias, las torturas policiales, la violación del derecho a la libertad de expresión, los genocidios, etc. Como ha reflejado esta escritora trashumante de la palabra —así se ha designado en alguna ocasión—, al regresar de este periplo, optó por las formas breves con el fin de narrar lo que estaba acaeciendo:

Para tratar de reincorporarme y de comprender lo que estaba pasando decidí escribirlo. Pensé que a razón de un cuento por día al cabo de un mes tendría el libro completo. Lo logré. Los cuentos son repentistas, como le gustaba decir a mi madre, porque fueron escritos de repente, en el fragor del espanto, escuchando alguna frase suelta en algún café de barrio. *Aquí pasan cosas raras*. Ese fue el título del libro, y debo reconocer que pasar, pasaban (Valenzuela, *Peligrosas palabras* 205).

Con la exposición valiente de su cuerpo comienzan a germinar las primeras narraciones en los cafés de Buenos Aires, donde las tertulias y los debates acogían el clima de tensión política y el miedo social imperantes:

Al escribir en público estaba consciente de poner el cuerpo en juego, sentía que mi cuerpo estaba involucrado directamente en la escritura y sabía lo que eso me podía acarrear. Descubrí así lo que podríamos llamar la escritura política, en el sentido

<sup>3</sup> La figura del Brujo aparece en la novela *Cola de lagartija* (1983), donde la violencia opera en varios niveles, tanto en el de la historia narrada que transita las esferas de la crueldad y de la infamia como en el modo de contarla.

más profundo. Es un intento de desatar hasta el más imperceptible, el más diminuto de los nudos con los cuales se estaba tejiendo a nuestro alrededor una red de dominación (Valenzuela, *Peligrosas palabras* 130).

Las circunstancias políticas<sup>4</sup> la conducen de manera progresiva a la quiebra de la narración y a la brevedad, y su escritura se torna más autorreferencial (Noguerol, *Los conjuros de la brahda* 7). Se gestan entonces algunos de los microrrelatos canónicos, que han pasado a formar parte de las mejores antologías de minificción, como “Los mejor calzados”, “Visión de rejo”<sup>5</sup>, “Pavada de suicidio”, “Se lo digo yo”, “Vía vía”, “Zoología fantástica”, “Escalera”, “La marcha” o la miniatura narrativa titulada “*Sursum corda*”, que recogemos a continuación:

*Sursum corda*

Hoy en día no se puede hacer nada bajo cuerda: las cuerdas vienen muy finas y hay quienes se enteran de todo lo que está ocurriendo. Cuerdas eran las de antes que venían tupidas y no las de ahora, cuerdas flojas. Y así estamos, ¿vivo? Bailando en la cuerda floja y digo vivo no por caer en un vicio verbal caro a mis compatriotas sino porque seguramente usted lo debe de haber visto si bien no lo ha notado. Todos bailamos en la cuerda floja y se lo siente en las calles aunque uno a veces crea que es culpa de los baches. Y ese ligero mareo que suele aquejarnos y que atribuimos al exceso de vino en las comidas, no: la cuerda floja. Y el brusco desviarse de los automovilistas o el barquinazo del colectivero, provocados por lo mismo pero como uno se acostumbra a todo también esto nos parece natural ahora. Sobre la cuerda floja sin poder hacer nada bajo cuerda. Alegrémonos mientras las cosas no se pongan más espesas y nos encontremos todos con la soga al cuello (Valenzuela, *Juego de villanos* 20).

Tras la alegoría y el despliegue de un grotesco hiperrealismo, revestido de humor negro, se atisban, como ha vislumbrado la crítica, la denuncia de la pérdida de las libertades y la condena de la imposición de la desmemoria por parte de la historia oficial del régimen:

---

<sup>4</sup> Si bien no es objeto de nuestro estudio, con la toma del poder por parte de las fuerzas armadas y con la entrada de la junta militar de Jorge Rafael Videla el 24 de marzo de 1976, se instauran en el país la violencia subterránea, el régimen del miedo y del silencio y las represiones sangrientas, que provocan la reclusión y la huida de los intelectuales (Corbatta 21-22). Véase también el estudio de Nelly Martínez (1994).

<sup>5</sup> Con este microrrelato “Visión de rejo” ganó la sexta edición del “Concurso Internacional de Cuento Brevísimos” (1993), que organizaba la revista *El Cuento*.

Creo que el único compromiso profundo de la escritora es con su realidad. No para encontrarle soluciones o modificarla sino para tratar de entenderla, que es lo más difícil que hay. Es este un compromiso fluido, elástico, que no impone las propias respuestas. (...) el escritor cumple una importante función en nuestro periodo histórico: es la memoria colectiva (Burgos y Fenwick, 1988).

Partiendo de la tesis de Foucault de que en la escritura no es tan importante la sujeción del sujeto al lenguaje como “la apertura de un espacio en donde el sujeto que escribe no deja de desaparecer” (102), Luisa Valenzuela, en el juego literario que entabla entre el modelo de mundo ficcional y la realidad, cede la palabra a la voz discursiva narradora para abordar temas que se escapan de sus intereses iniciales y huir de la censura. Con su pasión por mostrar las experiencias que no se pueden expresar y que han dejado una huella imperceptible, son numerosas las tramas de los microrrelatos surcadas por la violencia, como ella misma confiesa:

Yo nunca hubiera elegido la violencia, porque tengo otras obsesiones, y, sin embargo, tanta violencia urbana se filtra en la literatura. Uno empieza a absorberla por los poros, y sale por la mano, y aparece en la escritura. Creo que es una esperanza del escritor. Creemos que estamos haciendo algo útil, que nos estamos defendiendo de la violencia al reconocerla, porque lo peor que se puede hacer ante una situación de violencia y represión es negarla (Valenzuela en Ordóñez, 1985).

La presencia del monstruo político le permite comprender las transformaciones que experimenta el poder con la aplicación de nuevos instrumentos de dominio y con la implementación de una forma de vida que impone la subyugación o el genocidio; así se percibe en “Este tipo es una mina”, un microrrelato que también fue publicado en *Aquí pasan cosas raras* —figura en la antología *Juego de villanos*—, en el que se configura una poética de la desolación y de la destrucción de los cuerpos controlados por los guardianes del Estado:

Este tipo es una mina

No sabemos si fue a causa de su corazón de oro, de su salud de hierro, de su temple de acero o de sus cabellos de plata. El hecho es que finalmente lo expropió el gobierno y lo está explotando. Como a todos nosotros (*Juego de villanos* 36).

El lenguaje de la monstruosidad política como representación de la fragmentación de la corporalidad social y política y como encarnación de las invisibles amenazas, que suscitan pavor

y miedo (Cohen, 1996), es el lenguaje de la expropiación de todos los cuerpos ajenos; y solo desde este lenguaje narra la experiencia de la muerte que engendró el régimen dictatorial. Lo podemos percibir en el microrrelato “Sin título”, en el que la voz narradora prolonga metonímicamente el régimen de terror colectivo que impera tras el monstruo:

#### Sin título

Con mi manera simple de resolver problemas no siempre me ha ido bien. Ahora mismo, sin ir más lejos, me encuentro internada en una cárcel de máxima seguridad. Reconozco sin embargo que antes viví momentos sublimes: cuando compré el matarratas, por ejemplo, o cuando él comenzó con las convulsiones, tan vistosas (Valenzuela, 2008: 99).

A través de la fuerza simbólica de la cárcel y del matarratas una voz narradora en primera persona confiesa lo acaecido y hace extensible la monstruosidad a todo el cuerpo social. El monstruo es figuración de la otredad y de la capacidad corporal para desafiar la inteligibilidad como miembro de una clase social, de un género, o de una especie, en la línea de los postulados de Gabriel Giorgi (2009); al enfatizar todo lo que es temido y las amenazas, muestra no solo la descomposición y las fracturas que provoca el miedo, sino también las extrañezas e interrogantes que suscita, trastocando el modo de vivir. Lo percibimos también en el microrrelato “Los mejor calzados” (*Aquí pasan cosas raras*)<sup>6</sup>:

#### Los mejor calzados

Invasión de mendigos pero queda un consuelo: a ninguno le faltan zapatos, zapatos sobran. Eso sí, en ciertas oportunidades hay que quitárselo a alguna pierna descuartizada que se encuentra entre los matorrales y sólo sirve para calzar a un rengo. Pero esto no ocurre a menudo, en general se encuentra el cadáver completito con los dos zapatos intactos. En cambio las ropas sí están inutilizadas. Suelen presentar orificios de bala y manchas de sangre, o han sido desgarradas a latigazos, o la picana eléctrica les ha dejado unas quemaduras muy feas y difíciles de ocultar. Por eso no contamos con la ropa, pero los zapatos vienen chiche. Y en general se trata de buenos zapatos que han sufrido poco uso porque a sus propietarios no se les deja llegar demasiado lejos en la vida. Apenas asoman la cabeza, apenas piensan (y el pensar no deteriora los zapatos) ya está todo cantado y les basta con dar unos pocos pasos para que ellos les tronchen la carrera.

Es decir que zapatos encontramos, y como no siempre son del número que se necesita, hemos instalado en un baldío del Bajo un puestito de canje. Cobramos muy contados pesos por

<sup>6</sup> Citamos por la edición *Juego de villanos* (2008).

el servicio: a un mendigo no se le puede pedir mucho pero sí que contribuya a pagar la yerba mate y algún bizcochito de grasa. Sólo ganamos dinero de verdad cuando por fin se logra alguna venta. A veces los familiares de los muertos, enterados vaya uno a saber cómo de nuestra existencia, se llegan hasta nosotros para rogarnos que les vendamos los zapatos del finado si es que los tenemos. Los zapatos son lo único que pueden enterrar, los pobres, porque claro, jamás les permitirán llevarse el cuerpo.

Es realmente lamentable que un buen par de zapatos salga de circulación, pero de algo tenemos que vivir también nosotros y además no podemos negarnos a una obra de bien. El nuestro es un verdadero apostolado y así lo entiende la policía que nunca nos molesta mientras merodeamos por baldíos, zanjones, descampados, bosquecitos y demás rincones donde se puede ocultar algún cadáver. Bien sabe la policía que es gracias a nosotros que esta ciudad puede jactarse de ser la de los mendigos mejores calzados del mundo (*Juego de villanos* 18-19).

La voz narradora, con un discurso descriptivo incendiario y mordaz, denuncia las vejaciones, el maltrato y los genocidios perpetrados a las minorías lejanas al poder. La monstruosidad cobra dimensión social, perceptible en la imagen del mendigo como reflejo corporal de la injusticia y de lo anómalo. El monstruo toma la palabra para nombrar el espanto que brota del hecho de despojar de dignidad a la humanidad y para evidenciar el espanto que brota de lo inhumano; refleja, asimismo, la tensión que atraviesa el espacio público, mientras exhibe lo excluido y silenciado en un desenlace, en el que ambos planos se funden: “Bien sabe la policía que es gracias a nosotros que esta ciudad puede jactarse de ser la de los mendigos mejores calzados del mundo”.

El acto a través del cual se hace visible la presencia del monstruo político vertebró su producción narrativa, como ella misma ha afirmado:

Ponerse a escribir cuando por ahí, quizás a un paso no más, están torturando, matando, y un apenas escribiendo como única posibilidad de contraataque, qué ironía, qué inutilidad. Qué dolor, sobre todo. Si al detener mi mano pudiera detener otras manos. Si mi parálisis fuese, al menos, un poco contagiosa, pero no, yo me detengo y los otros siguen implacables, hurgando en los rincones, haciendo desaparecer a la gente, sin descanso ni justificación alguna, porque de eso se trata, de mantener el terror y la opresión para que nadie se anime a levantar la cabeza (Valenzuela, *Cola de lagartija* 249).

Como podemos ir observando, el cuerpo monstruoso señala etimológicamente la línea que no se debe cruzar (Stewart

2007): “guárdate de adentrarte en estas tierras” (Manguel 15). Constituye un buen ejemplo el microrrelato “Espinás”, de *Aquí pasan cosas raras*:

#### Espinás

La verdadera crueldad de las espinas no reside en tenerlas sino en ir las perdiendo, dejándolas prendidas en la azorada piel de quien tenga la osadía de acercársenos (Valenzuela, *Juego de villanos* 40).

Valenzuela ya había comenzado a cultivar el microrrelato, este modo de narrar “jugoso, redondo, picante como un rábano recién arrancado de la tierra” (*Escritura y secreto* 93) durante la década de los sesenta. Y lo hizo sin ser consciente de que se adentraba en un nuevo cauce genérico; dirigía entonces el programa radiofónico “Cuentículos de magia y otras yerbas”, que bautizó con la forma apocopada “miniminis”, del que rescató algunas miniaturas narrativas para su primer libro *Los heréticos* (1967), según sostiene en la nota preliminar a *Brevs: microficciones completas hasta ayer* (2017b 9). De esta época data el microrrelato “El abecedario”, que publica en esta primera obra:

#### El abecedario

El primer día de enero se despertó al alba y ese hecho fortuito determinó que resolviera ser metódico en su vida. En adelante actuaría con todas las reglas del arte. Se ajustaría a todos los códigos. Respetaría, sobre todo, el viejo y buen abecedario que, al fin y al cabo, es la base del entendimiento humano.

Para cumplir con este plan empezó como es natural por la letra A. Por lo tanto la primera semana amó a Ana; almorzó albóndigas, arroz con azafrán, asado a la árabe y ananás. Adquirió anís, aguardiente y hasta un poco de alcohol. Solamente anduvo en auto, asistió asiduamente al cine Arizona, leyó Amalia, exclamó ¡ahijuna! Y también ¡aleluya! Y ¡albricias! Ascendió a un árbol, adquirió un antifaz para asaltar un almacén y amaestró una alondra.

Todo iba a pedir de boca. Y de vocabulario. Siempre respetuoso del orden de las letras la segunda semana birló una bicicleta, besó a Beatriz, bebió Borgoña. La tercera cazó cocodrilos, corrió carreras, cortejó a Clara y cerró una cuenta. La cuarta semana se declaró a Desirée, dirigió un diario, dibujó diagramas. La quinta semana engulló empanadas y enfermó del estómago.

Cumplía una experiencia esencial que habría aportado mucho a la humanidad de no ser por el accidente que le impidió llegar a la Z. La decimotercera semana, sin tenerlo previsto, murió de meningitis (*Juego de villanos* 13).



Tras el choque brutal con la violencia vivida durante la dictadura argentina<sup>7</sup> y con el control de la sociedad y la política cultural impuestos por el gobierno de Videla, en 1979 Luisa Valenzuela decide autoexiliarse y se marcha a Nueva York durante un período de diez años<sup>8</sup>. Y en los momentos previos al exilio decidió recopilar parte de biblioteca y, al revisar sus cuadernos de ideas para extraer lo más valioso y su obra inconclusa, tomó conciencia de “que muchos de los apuntes para un futuro texto largo eran en sí ya un texto mínimo, coherente” (Valenzuela, *Escritura y secreto* 108).

En pleno 1979, a punto de partir con la intención de no volver, me entregué a un necesario autovandalismo y empecé a diezmar mi biblioteca. Había libros imposibles de llevar y entonces les arrancaba las páginas o los capítulos sin los cuales no podría seguir viviendo o al menos trabajando. Desarmaba libros con furia, para conservar sólo ensayos o cuentos sueltos. Era una tarea dolorosa, hasta que empecé a espulgar mis propios cuadernos y entre el material ya usado o inusable o intransportable fueron apareciendo unos brevísimos textos, como sombras de algo que nunca sería, como reflejos que insinuaban historias más allá de sus escasas palabras (Valenzuela, *El chiste de Dios* 9)<sup>9</sup>.

### Se encontró con unos microcuentos que

estaban en el medio del fárrago de otras historias, de comienzos de cuentos que no iban a ninguna parte, y los rescaté. Están muy trabajados con el lenguaje, que dice tanto más de lo que uno se da cuenta a simple vista o a simple oído. El microcuento te permite explorar, hacer juegos sutiles de palabras, te da todo un pequeño universo en unos segundos, en un minuto de lectura

<sup>7</sup> Desde el golpe de estado del 24 de marzo de 1976 hasta el 10 de diciembre de 1983 el país vivió el clima que reproduce Katheleen Newman: “Cuando se produjo el golpe de 1976, ya estaba en camino la guerra sucia (...) El pueblo en general había aprendido a vivir con un terror más poderoso que el de las bombas fortuitas o el desorden social. Las fuerzas de seguridad descentralizadas y grupos paramilitares clandestinos hacían desaparecer no sólo a los militares políticos sino a los ciudadanos que mantenían mínimas conexiones con la guerrilla o con la izquierda” (21-22).

<sup>8</sup> Colabora durante su exilio con Amnesty International, American Watch, Freedom to Write Comité de PEN American Center (presidirá en 2015 el centro PEN argentino).

<sup>9</sup> Citamos por la edición de Macedonia de 2017, donde se recoge la “Introducción” de la escritora de 2004, en la que, como afirma el editor Fabián Vique, se incorporan “microficciones escritas entre aquel y el siguiente volumen de microficciones publicado en Argentina: *Zoorpresas zoológicas* (2013)”.

, según confiesa la escritora en la entrevista que le hace Sandra Bianchi (2000). Poco después recopiló estos microrrelatos en *Libro que no muere* (1980), un libro de minificciones, “hecho de retazos, de pequeñas piezas mínimas encontradas en los sempiternos cuadernos que habría que dejar atrás porque había un exilio que nunca quise considerar como tal sino como una expatriación por cuenta de los militares imperantes” (Valenzuela, *Peligrosas palabras* 183), que denomina así mediante la adopción de dos expresiones populares, como afirma Gustavo Sainz en el prólogo a *Cuentos completos y uno más*: “Agarrá los libros, que no muerden, cuando se le recomienda a los niños estudiar. Es también un dicho opuesto a la célebre frase peronista: alpargatas sí, libros no” (*Cuentos completos y uno más* 19).

Tras *Libro que no muere* comenzó a cultivar estas formas narrativas breves y a publicar varios libros de microrrelatos o bonsáis literarios (como le gusta llamarlos): “y cada tanto me pongo a cultivarlos en serio, sin regarlos por demás para que no crezcan y se conviertan en otros, porque el microrrelato ideal es el que apenas roza la superficie de una idea y se va, dejándonos un latido que —con suerte—, puede atraer otras vibraciones y alegrarnos el día (Valenzuela, *El chiste de Dios* 10). Surgen entonces el libro de cuentos *Cambio de Armas* (1982)<sup>10</sup> y el libro de cuentos y microrrelatos *Simetrías* (1993). Emprende entonces el camino de una escritura excéntrica, subversiva y provocadora, que es “un disparador, un estimulante, en ocasiones del mismo miedo, un acicate para moverse a otro lado” (Valenzuela, *Escritura y secreto* 94). En estas miniaturas narrativas cuestiona las instituciones que conforman el Estado, ilegítima el discurso canónico vigente en los distintos órdenes de la vida, muestra sin ambages las diferentes formas de opresión y los juegos del poder con la violencia y condena las torturas y la violación de los derechos humanos, las prácticas de exclusión y las denuncia con impotencia y rabia<sup>11</sup>.

La reflexión sobre el género llega en 2001 con motivo de la invitación de la Cátedra Alfonso Reyes, del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, a pronunciar una conferencia magistral e impartir un Taller de escritura breve, donde la atención al microrrelato es destacada<sup>12</sup>. Ese mismo año publica *Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de New*

<sup>10</sup> Publicó *Cambio de armas* en Estados Unidos, en la editorial Hanover; posteriormente fue editada en 2005 por la Editorial Norma.

<sup>11</sup> También emprende esta tarea en la novela *Cola de lagartija* (1983), que escribió en 1981 durante el exilio norteamericano, aunque la publicó en Buenos Aires; posteriormente fue reeditada en México en 1992 y en numerosas ocasiones. Sobre *Cambio de armas* y *Cola de lagartija* véase el estudio de Claudia Cavallín (2008).

<sup>12</sup> Valenzuela recoge el contenido de este taller en el ensayo *Escritura y Secreto* (2002).

York (2002), obra híbrida y de difícil clasificación genérica, que incorpora diversas manifestaciones discursivas: “pequeños mecanismos de hacer pensar, mínimo engranaje que prueba su eficacia cuando logran poner en movimiento una enorme máquina tácita” (102); reúne en este volumen anécdotas autobiográficas, textos de naturaleza diarística, crónicas de viaje, poemas, cartas, fragmentos extraídos de algunas conferencias, juegos de palabras, refranes, sueños y pesquisas introspectivas y junto a ellos numerosas narraciones brevísimas, microcuentos o microrrelatos, que están presididos por un humor corrosivo y transgresor<sup>13</sup>.

El primer volumen de microrrelatos que publica con plena conciencia genérica es *Brevs: microrrelatos completos hasta hoy* (2004), donde recoge los que había publicado hasta ese momento<sup>14</sup>; como afirma en la introducción, tras seleccionar y ordenar los textos, buscó el título de la compilación; y con la lúdica elisión vocálica, evoca la poética de la brevedad que los preside, al mismo tiempo que provoca al lector, invitándole a descubrir uno de los rasgos configuradores de este género literario. Tras esta obra ven la luz *Generosos inconvenientes* (2008), antología en la que reúne relatos escritos entre 1967 y 1993, y *Juego de villanos* (2008), que acompaña de un epílogo, donde recoge el artículo “Intensidad en pocas líneas” que había publicado en el diario *La Nación* el 2 de febrero de 2008; posteriormente publica *ABC de las microfábulas* (2009), *Zoorpresas Zoológicas* (2013), *Zoorpresas y demás microfábulas* (2013) y *El chiste de Dios y otros cuentos* (2017).

Los veintinueve microrrelatos que configuran *ABC de las microfábulas* (2009)<sup>15</sup> manan de un hecho aparentemente fortuito acaecido en la feria del libro que se celebró ese año: la escritora conoce al poeta Mirosław Shueba, quien le cuenta que, tomando como pretexto el microrrelato “El Abecedario”, había comenzado a escribir una abecedario de fábulas en orden inverso a las letras del alfabeto y se había encontrado con la dificultad de no encontrar un animal con la letra W. Y a partir de esta anécdota, Luisa Valenzuela decide “recoger el guante y hacerlo respetando el código de la letra”, según confiesa en una entrevista (Valenzuela, 2010). En *Zoorpresas Zoológicas* (2013) reúne algunos microrrelatos que habían sido publicados con anterioridad y otros que habían permanecido inéditos hasta ese momento.

<sup>13</sup> La dimensión transgresora ha sido estudiada en el tratamiento de la novela por Juana María Cordones-Cook (1991).

<sup>14</sup> -En 2017 *Brevs* es publicado por la editorial Macedonia.

<sup>15</sup> La que fue inicialmente una edición de autor, conoció dos ediciones más; un año más tarde fue publicado como libro-objeto por Del Centro Editores, acompañado de ilustraciones del Rufino de Mingo; y en 2011 apareció en la editorial La vaca también como libro-objeto, con dibujos de Lorenzo Amengual.

Llama la atención la destacada presencia de las antologías en la obra de la escritora argentina; constituyen un cauce privilegiado a través del cual contribuye al auge y difusión de este género literario, a la definición de un corpus de obras fundamentales y a la comprensión del ordenamiento y de un propósito vertebrador de las mismas, teniendo en cuenta el eje de isotopías semánticas que establecen unos textos con otros. Las antologías reúnen historias que se vertebran en torno a tres fenómenos estructurales: serialización, repetición y variación. La serialidad se inserta dentro de la escritura de “pequeños fragmentos errátiles” o de la escritura de las “ruinas”, de que habla Roland Barthes, como con gran acierto sostiene Francisca Nogueroles (*En defensa de las ruinas* 278); muestran la dificultad de ofrecer un discurso omnicomprendido de la realidad, por lo que el lector ha de acceder a dichos textos a través de múltiples entradas, sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal<sup>16</sup>. Asimismo, tanto la serialidad como la repetición enfatizan el hecho de que el microrrelato alcanza mayor densidad semántica dentro de un sistema y favorece la red de conexiones intertextuales que permite conectar unas piezas narrativas con otras:

Porque el microrrelato parecería ser un organismo unicelular, vivo, que logra a veces reproducirse por partogénesis, transformándose y enriqueciéndose en el camino del cambio hasta constituir un animal múltiple y complejo (Valenzuela, *Escritura y secreto* 98).

La represión política y la reflexión sobre el lenguaje, el cuerpo y las relaciones de poder vertebran las tramas de los microrrelatos de estas antologías que arrojan luz sobre los enigmas y secretos ocultos de la realidad.

### **Las cavernas de la escritura: el *mysterium tremendum* en la poética de Luisa Valenzuela**

---

<sup>16</sup> Por ejemplo, si nos detenemos en *Brevs* (2017b), en ocasiones partiendo de un título idéntico los microrrelatos conforman una serie, como muestras los números romanos en el título: es este el caso de las piezas “Príncipe I”, “Príncipe II”, “Príncipe III”, “Príncipe IV” y “Príncipe V”; otras veces es un motivo temático, como las relaciones de pareja en los microrrelatos “Por su nombre” (29) y “Visión de reojo” (30-31), “M’apretjan” (32-34), “Derechos de la mujer sobre los pavos, las gallinas y demás aves de corral exceptuando los gallos (y sus implicaciones en la vida doméstica)” (35), “Narcisa” (36) y “Ella bajo del auto” (37); en otras ocasiones es el juego con el lenguaje el elemento que otorga la cohesión y unidad, como observamos en los microrrelatos “Palabras parcas”, “Abecedario” (18-19) y “El bebé del éter” (20), etc.

El singular universo imaginario de esta escritora nómada está entretelado por numerosas reflexiones teóricas, en las que, desde múltiples perspectivas, desvela los secretos y vericuetos que nutren su quehacer literario y su narrativa.

La Penélope argentina teje y confecciona, sin cortapisas, su cosmogonía a través del tejido de las palabras; como miniaturista del lenguaje, somete a una rigurosa poda toda palabrería inútil y con imaginación desbordante cincela toda desmesura al servicio del punto neurálgico que vertebra su obra: “No hay escritura sin Secreto” (Valenzuela, *Escritura y secreto* 13). Y, como si de un puercoespín erizado de plumas se tratara —imagen que ella utiliza—, se mueve a sus anchas por las galerías de la realidad política y social que le ha tocado vivir, mientras busca los vocablos que sean alimento del alma humana. Sin miedo sale de su guarida, escarba en el no-saber-nada (*Escritura y secreto* 14) y expone sin temor su cuerpo para dar cuenta de lo inefable, mientras toma conciencia de la imposibilidad de mostrar la realidad en toda su complejidad:

Al escribir evitaremos entonces la banal osadía (casi diría de afrenta) de querer develarlo. Razón por la cual propongo la idea de traspasar el Secreto, en el sentido de transferir, atravesar, horadar y hasta quebrantar —como sería el caso con una ley o precepto—. O en el sentido de trasladar, transgredir, Trasponer, como quien cruza un puente o va más allá del sitio establecido (*Escritura y secreto* 14).

Este no-saber-nada, el “veneno que secreta aquello que se oculta” (*Escritura y secreto* 22), se impregna de contenido semántico y se abre a una pluralidad de significados: a la desmemoria y al olvido con que la dictadura argentina alimenta al pueblo, a los guardianes celosos que cierran las puertas del saber y el paso de las gentes, a los laberintos subterráneos y a las cuerdas flojas por las que vaga quien escribe con la conciencia de que emprende una tarea que no tendrá fin: “no tratar de develar el Secreto condenándolo a muerte, más bien darle oxígeno, avivarle la llama intentando ir más allá, plus ultra, porque el Secreto es unívoco y múltiple, y cuando alcanzamos a sacar algún secreto a la luz, con suerte aparece otro y otro, en cadena, para preservar la esencia” (*Escritura y secreto* 25).

El camino del no saber es un camino hecho de lenguaje. El hilo del lenguaje me lleva por zonas inesperadas que página a página van cambiando de matices; el tono es esencial para la narrativa, y también esencial para la respiración exacta (...). Toda obra literaria de buena factura artística es un hilo de Ariadna, sutilísimo como baba del diablo, y quien la lea con los sentidos afilados acabará por descubrirlo (Valenzuela, *Peligrosas palabras* 188-189).

Son muchos los microrrelatos que se adentran en estos escenarios políticos, como los titulados “Este tipo es una mina”, “Oscuridad posparto”, “Espinass (originalmente, “La verdadera crueldad)”, “Uno arranca el...” o “Derechos de la mujer sobre los pavos, las gallinas y demás aves de corral exceptuando los gallos (y sus implicaciones en la vida doméstica)”, entre otros.

La escritura breve es una práctica simbólica revolucionaria a través de la cual Luisa Valenzuela logra mostrar las tres tácticas con las que opera el régimen: el rumor, que engendra el desconocimiento; el terror, que inspiran las medidas adoptadas a través del castigo y del régimen de la muerte; y la intimidación, a través de la palabra (Sarlo 1988). Buen testimonio del hecho de que la represión indiscriminada estuvo encaminada a paralizar la reacción social lo constituye el siguiente microrrelato:

#### Oscuridad posparto

Después de darlo a luz, a su madre no le quedó nada radiante a qué aferrarse. En lo que a él respecta, el acto de nacer le llevó unos buenos treinta años. El acto de vivir se le agotó en el acto.  
*(Juego de villanos 30)*

Como quien salta al vacío y, en concreto, a un vacío que es interior, los microrrelatos de Luisa Valenzuela sumergen al lector en la densidad de la experiencia humana, con expresión benjaminiana. Los protagonistas de sus piezas narrativas proceden de los márgenes, recuperan la memoria y siguen el surco del giro subjetivo, del que habla Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*, como base de la nueva cultura de la memoria. Para hacer frente al itinerario social y político dominante, desde lo cotidiano y desde el umbral, narra con el fin de restituir todo aquello que la represión del estado borra, preservándolo del olvido.

En *Escritura y Secreto* recoge Valenzuela su arte poética; condensa en este volumen algunas de las reflexiones de Bernard Sichère en *Historias del mal* (2012), del que en gran medida es deudora. El filósofo francés, tras ubicar el origen de la reflexión sobre el mal en la ética cristiana, considera que “en el seno de la razón, teoría y práctica, hay una especie de sombra que la razón no puede integrar en sus ecuaciones” (*Escritura y secreto* 68); y, en medio del clima de relativismo cultural y subjetivismo imperantes, el enigma de la perversidad penetra en el corazón humano. La oscuridad del mal, que posee consistencia más allá de toda manifestación empírica, surge paradójicamente, “como la evidencia de algo extraño y amenazador que el sujeto experimenta y que desde el interior lo quebranta y arranca de su cohesión”; supone, en definitiva, el retorno de lo trágico, ante el cual “la filosofía moderna se encontraría en una callejón sin salida”

(*Escritura y secreto* 68). En consecuencia, tras explorar y adentrarse de manera privilegiada en el Secreto que permanece inconfesable, su escritura surge para husmear desde la apertura y subjetividad en los interrogantes y vacíos que plantea el *mysterium tremendum*. La escritura se transforma así en una forma excelsa de corporizar el enigma que sostiene la creación y “le insufla existencia” (*Escritura y secreto* 70).

El rumor del misterio del mal y el vacío atrapan como poderosos imanes a la artista que, atenazada por el vértigo, crea. La palabra no brota entonces del temor a la página en blanco, ni de la incapacidad del lenguaje para transmitir lo inefable; tampoco de la frustración o desazón para producir una sola línea con la que colmar la sed, sino que brota, fundamentalmente, “ante lo oscuro del alma” (*Escritura y secreto* 72): “Enfrentarse con el papel en blanco es enfrentarse en realidad con la negrura interior, y si no tenemos la firme intención de encararla ni vale la pena sentarse a escribir” (*Escritura y secreto* 72).

El acto de escribir adquiere así una dimensión trascendente y laberíntica, que reviste hondas resonancias kafkianas; como para el autor de *La metamorfosis*, solo desde el laberinto puede Valenzuela acceder al minotauro secreto:

Espero que cada uno de mis libros sea un semillero de preguntas y con suerte sólo ofrezca una que otra respuesta dúctil, esclarecedora en sentido filosófico, de esas que sólo sirven para generar nuevas y más sorprendentes preguntas. Porque, en definitiva, lo que se pretende construir cuando se escribe es un laberinto que intentara llevarnos lo más cerca posible del Secreto y que a la vez nos ayudará a salir más sapientes del propio laberinto, menos aturcidas/os (*Escritura y secreto* 73).

La escritura reviste también una dimensión especular<sup>17</sup>. Se revuelve Luisa Valenzuela contra las atrocidades cometidas por la dictadura argentina y contra la desestabilización de la memoria colectiva; en consecuencia, las relaciones dialécticas que entablan memoria y olvido se inscriben en el cuerpo personal y colectivo y en la palabra escrita. En el texto se espeja la otra cara del cuerpo: “Sostengo que se escribe con el cuerpo, que todo el ser está implicado en el acto de escritura” (Valenzuela, *Escritura y secreto* 39). El cuerpo se transforma en el elemento vehicular de la historia personal y de la memoria colectiva, hasta el extremo de que la piel corporal y la tinta se dan la mano [“hete aquí que [ésta] es cuerpo y es nuestro cuerpo y la producimos con nuestros propios jugos a veces llamados saliva y a veces tinta” (Valenzuela, *Peligrosas palabras* 26)]. El texto literario se convierte en la

<sup>17</sup> Este aspecto ha sido tratado ampliamente por Magnarelli (1988).

máscara del cuerpo personal y colectivo, alcanzando una dimensión política y ética (Markovic 94):

Nuestra máscara es ahora el texto, el mismo que nosotras las escritoras, hoy dueñas de la textualidad y la textura, podemos —si queremos— disolver, y si no queremos, no (Valenzuela, *Peligrosas palabras* 41).

A través de la ironía y de un humor macabro acostumbra la voz narradora a desplegar minuciosamente el imaginario atroz de los efectos de la mistificación y de los abusos de poder; ambos recursos se transforman en una máscara desde la cual Valenzuela utiliza el arma arrojadiza de la escritura para abordar este tema que vertebra su producción literaria: “El hombre es un animal político, por lo que el escritor no puede sustraerse a su circunstancia. La literatura remueve las conciencias, no dando nunca una única respuesta” (Valenzuela, *Pequeño manifiesto* 7).

La supervivencia del secreto y los umbrales del peligro desatan en la escritora la pasión de explorar a tientas y desgarrar los velos de lo entredicho o susurrado para invitar al lector emprender la aventura del desciframiento, pues “los secretos secretan, exudan un humor extraño, se convierten en *atractores extraños*, equivalentes a los definidos por la teoría del caos, microscópicos imanes diseminados en el seno del lenguaje (esa elástica inmaterial de bordes irregulares” (Valenzuela, *Escritura y secreto* 31)<sup>18</sup>. Así, sin detenerse ante el umbral ni ante las sombras, su escritura abre nuevos y arcanos caminos:

La literatura es ob/scena, nos saca de la escena habitual para meternos en otra desconocida, y de golpe nos encontramos en medio de la propia ciénaga. La escritura no nos tironea, nos empuja al frente; surge con la fuerza de un maremoto (Valenzuela, *Escritura y secreto* 61).

Porque la escritura de Valenzuela es búsqueda del enigma, la presencia del mito es destacada en su producción literaria; el componente mítico se convierte en vehículo excepcional a través del cual hace frente a la desazón que deriva del vacío y ofrece respuesta a los secretos del mundo. Puede servir de ejemplo el microrrelato “Narcisa”, con clara referencia al mitológico personaje, hijo del río Cefiso y de la néyade Liriope, bello cazador que, por rechazar a Eco, la ninfa guardiana de las grutas y montañas, y a otras ninfas, fue condenado por la diosa de la venganza a contemplar trágicamente su rostro reflejado en las diáfanas aguas de un estanque y a consumir su autodestrucción hasta su muerte y transformación en la flor que lleva su nombre:

<sup>18</sup> La cursiva no es nuestra.



Narcisa

Como quien mira por la ventana del bar, miro la ventana. El tipo que me ve desde afuera entra para interpelarme.

—Me gustás.

—Lo mismo digo.

—¿Yo también te gusto?

—Nada de eso, me gusto yo. Me estaba mirando en el reflejo (*Juego de villanos*, 68).

Con humor incisivo Luisa Valenzuela cuenta el mito clásico desde una perspectiva femenina y se sirve de la fertilidad simbólica del mito de Ovidio para explorar la identidad y sexualidad femeninas. La imagen del doble especular que se vuelca en su subjetividad modifica la interacción entre el yo y lo ajeno, refleja con ironía el individualismo y reivindica la presencia de la mujer. Como sostiene Tununa Mercado, al servirse del componente erótico, la escritora defiende la escritura femenina, “sexualizada, con peculiar goce, de extensión ilimitada, de rebelde prosecución del placer en el espacio y con sus tiempos propios de cierre y apertura” (88); lo muestra la miniatura narrativa “Juguemos al fornicón”<sup>19</sup>, que fue publicado en *El gato eficaz* (1972) y recogido en la antología *Juego de villanos* (14-16); y también otros microrrelatos que fueron publicados en el volumen *Aquí pasan cosas raras* (1975), y posteriormente recogidos en *Juego de villanos*, como: “Test gastroparental” (17), “Visión de reojo” (21), “Crisis” (35), “Lo crudo y lo cocido” (43); “Un otro” (61). Tomamos de ejemplo el microrrelato “Una lágrima”, que fue publicado por primera vez en la antología *Juego de villanos*:

Una lágrima

A lo largo de los años cada tanto aparece en mi Outlook el mensaje de un misterioso admirador proponiendo encontrarnos tal día a tal hora en tal café a tomar un café. Me alegro y de inmediato acepto. Pero él siempre cancela a último momento. A pesar de lo reiterado del juego, mientras la invitación titila, yo me pregunto, ilusionada: ¿será tórrido, fuerte, negro, dulce, con buena y espumante leche, estará cortado? Me refiero al café, naturalmente (106).

En todos ellos despliega la escritora el ingenio y el humor, como fruto maduro de su cosmovisión del mundo:

Se necesita una mirada dual para ver las cosas. Y la ironía te permite ver las cosas desde otro ángulo. Si estamos instalados

---

<sup>19</sup> Ha sido incluido en la antología *Brevs* de Luisa Valenzuela y también en su volumen *Microscopios eróticos* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2006), que reúne microrrelatos de 33 autoras.

siempre en el drama, nos perdemos la mitad de la luz de la situación, o mejor dicho, los claroscuros. La ironía, el humor negro, macabro, rompen el patetismo y te permiten abrir una compuerta hacia otro lugar para ubicar la mirada (Valenzuela en Frieria 2007).

El erotismo adquiere una vertiente transgresora, al reivindicar la sexualidad e identidad femeninas como construcción cultural (Noguerol 2006). Se percibe asimismo este aspecto en “Confesión esdrújula”, microrrelato publicado en *Aquí pasan cosas raras*, que está presidido por la intertextualidad literaria, el discurso fragmentario, la elipsis y el juego lúdico fonético con las esdrújulas (“Penélope”, “nictálope” y “Cíclope”):

Confesión esdrújula:

Penélope nictálope, de noche tejo redes para atrapar un cíclope (*Juego de villanos* 50).

Con el término “nictálope”, que se dice de una persona o animal que ve mejor de noche que de día, la mirada subversiva de la voz narradora anónima asume el desdoblamiento de la mítica tejedora y se dirige, mediante un vocativo, a la esposa de Ulises para plasmar en un juego deconstructivo el camino de una errancia que la conduce al mítico cíclope, trastocando los papeles de los personajes del relato homérico mediante el desplazamiento de sentido.

Si a través de la polifonía puede la escritora “observar los reflejos, descubrir lecturas contrapuestas” (Valenzuela, *Cuentos completos* 40), a través del lúdico empleo de la parodia y de la focalización vuelca su ingenio femenino, pues “el desafío deriva del mero cambio del sujeto hablante” (Sklodowska 145). Mediante la creación de un espacio discursivo, reescribe Valenzuela este microrrelato que rechaza una concepción patriarcal del mundo y una imagen pasiva de la mujer (Cordones-Cook 2001). También es perceptible este aspecto en la sección “Cuentos de Hades” (*Simetrías*), donde con sarcasmo mordaz reescribe los cuentos de hadas y desvela las trampas sexistas del *happy end* (Noguerol, *Luisa Valenzuela, cuentista* 236), con el fin de mostrar las múltiples máscaras de un lobo que es capaz de desplegar infinitas facetas: “donjuanesco y fácil de seducir, desfachatado y huraño, ingenuo y falso, benigno y feroz, domesticable y salvaje, cándido y ladino” (Burgos 173). Nuevamente la pasión por las máscaras vertebró la escritura de Valenzuela, quien divaga por los vericuetos del alma, como ella misma expresa:

Las máscaras ocultan la cara dejándola a una detrás, enterita e intocada solo en apariencia, porque la máscara transforma. Y no contenta con eso, la máscara suele ser la mediadora entre el mundo que conocemos y el mundo de los espíritus. Las

máscaras sabiamente elegidas las cuelgo en la pared, y es como si me las calara para perderme en otros mundos. O para viajar por este mismo mundo que, visto a través de unos ojos perforados, se me hace más humano (Valenzuela, *Los deseos oscuros y los otros* 56).

### **Los hilos de Ariadna y la preocupación por el lenguaje**

Las palabras de Alfonso Reyes sobre el coraje que se le debe imponer al poeta “para entrar por laberintos y matar monstruos” (1983 90), definen la poética de esta escritora que, a través de los repliegues del lenguaje, explora el otro lado, desciende a los infiernos y se adentra por los espacios nebulosos de lo innombrable o desconocido. Luisa Valenzuela transgrede con valentía las puertas de la ley, como en el cuento kafkiano, y encara la complejidad de lo humano desde perspectivas múltiples.

La preocupación por el lenguaje y por el discurso es otra de las notas distintivas de su escritura breve; de manera explícita o implícita aborda tanto la reflexión sobre el cuerpo que adquieren las palabras que se instalan en el interior del ser humano como sobre la posibilidad de arrojarlas de manera violenta sobre los demás, como ha manifestado en reiteradas ocasiones: “Palabra que puede llegar a ser la peor de todas: una bala. Así como la palabra bala, algo que penetra y permanece. O no permanece en absoluto, atraviesa. Después de mí, el derrumbe. Antes, el disparo” (Valenzuela, *Cuentos completos* 174); o también:

A través del lenguaje se puede someter y manipular al otro. Yo tengo una atracción muy fuerte por el peligro y, por lo tanto, por las palabras. Por eso las manejo como si estuviera trabajando con material explosivo, lo hago con la mayor responsabilidad y cuidado (Valenzuela, *Peligrosas palabras* 39).

Tras someter sus textos a una continua poda y labor de corrección, cobra cuerpo en su escritura la conciencia de que el hilo del lenguaje la conduce “por zonas inesperadas que página a página van cambiando de matices” (Valenzuela, *Peligrosas palabras* 72), pues el lenguaje, cuando se tiñe de ambigüedad semántica y revela su capacidad de contradicción “o su potencial para develar verdades que el emisor pretendió disfrazar u ocultar” (*Peligrosas palabras* 89), se convierte en protagonista. Con el recurso a la alegoría, a la focalización narrativa, a la polifonía, al sarcasmo y al ingenio, Luisa Valenzuela se adentra por las galerías del alma, indaga sobre la realidad, interpreta lo acaecido en su entorno y encara “verdades que de otra forma serían indecibles de tan dolorosas” (*Peligrosas palabras* 116). Gracias a su afición por los experimentos literarios, despliega el ingenio conceptual y lingüístico en sus microrrelatos; los vocablos inusuales,

los juegos de palabras, la ambigüedad y los dobles sentidos suscitan el extrañamiento en el lector que se enfrenta a la tarea de descifrar los desplazamientos semánticos<sup>20</sup>, como percibimos a continuación:

U

Úrsula, unicornia de Uxmal, ulceró el umbral del universo utilizando el ultraliviano, urgida por Urano. Ubicua, usó los últimos ungüentos para unirse al urogallo en una urgencia uterina. Unívocos, ufanos, unicornia y urogallo urdieron una unión unisexual para urbanizar Ur. Era urgente el ulular de los ultraístas ultrajaba las urbes urbi et orbi.

En Ur, urticantes urracas ungieron la unión, universalizando la utopía.

Moraleja: Cuando hay buena voluntad y amor no hay imposibles (Valenzuela, *Zoorpresas zoológicas* 49).

Con su afición a observar los reflejos entre los espejos y con su gusto por la palabra dislocada, por la transgresión o la irreverencia, sus piezas narrativas se alimentan de tramas superpuestas y suscitan lecturas contradictorias y complementarias:

Como quien desbarata un mecanismo o desarma el juguete para ver cómo funciona, es posible descubrir en el juego de connotaciones y asociaciones una posible verdad que se cuela contra todas las intenciones del emisor y delata sus falacias (Valenzuela, *Pequeño manifiesto* 90-91).

Como vemos, los microrrelatos de Luisa Valenzuela nunca brotan de la necesidad de dar respuesta a una cuestión genérica, sino como un ejercicio de libertad y como una vía privilegiada a través de la cual explora los enigmas de la realidad y defiende la apertura y la ambigüedad del lenguaje, donde se halla el misterio de la vida. Los juegos lúdicos e intertextuales, la ironía, la parodia y el distanciamiento crítico, la fascinación por lo metaficcional y el pensamiento discursivo sobre el acto narrativo presiden su proceso intelectual y creativo.

Escritura y lectura son procesos que se identifican en la obra de Luisa Valenzuela, donde lo narrado es lectura de la realidad, pues “toda escritura es un intento de lectura, un buscar el tono y la respiración adecuados para narrar cada acontecer, imaginario o no. Y es una invitación para el encuentro” (*Escritura y secreto* 58). A través de unas miniaturas narrativas oblicuas, de la alusión y de la elipsis narrativa, de la ausencia de referencias explícitas a la situación política o a la cuestión femenina, hace prevalecer los procesos de desplazamiento y metaforización a través de los cuales elude las convenciones de la mimesis

<sup>20</sup> En algunos de estos aspectos incide el trabajo de Bianchi (2017).

tradicional y suscita el desciframiento y la lectura entre líneas en unas historias que están impregnadas de una gran carga alegórica (Sarlo 1987; Gramuglio 2002).

### **Bibliografía**

Bianchi, Sandra. “Exploradora de la palabra. Entrevista a Luisa Valenzuela”. *Revista Soles*, n.º 62, 2000, pp. 30-34.

Burgos, Fernando. “Lectora de sus erratas: Caperucita Roja por fin escribe con Luisa Valenzuela”. *El vértigo de la escritura. Jornadas Luisa Valenzuela*, Irene Chikiar Bauer (ed.), Buenos Aires, 2017, pp. 165-174.

Fenwick, M. J. “En Memphis con Luisa Valenzuela: Voces y viajes (Entrevista)”. *Inti: Revista de literatura hispánica*, n.º 28, 1988. Disponible en: <http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1416&context=inti>.

Cavallín Calanche, Claudia. “La escritura de la rabia: Luisa Valenzuela y la mirada de la dictadura”. *Acta literaria*, n.º 36, 2008, pp. 109-115. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482008000100009>.

Calafell Sala, Núria. “El sabotaje de una praxis genérica: el ejemplo de Luisa Valenzuela”. *452ºF. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 7, 2012, pp. 99-152.

Cohen, Jeffrey (ed.). *Monster theory. Reading culture*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

Cordones-Cook, Juana María. *Poética de la transgresión en la novelística de Luisa Valenzuela*. New York/Frankfurt, Peter Lang, 1991.

Corbatta, Jorgelina. *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina*. Buenos Aires, Corregidor, 1999.

Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?”. *Literatura y conocimiento*. Mérida, Ediciones de la Universidad de Los Andes, 1999 [1970].

Friera, Silvina. “Entrevista con Luisa Valenzuela”. *Página 12*, 26 de junio de 2007, n.p.

Giorgi, Gabriel. “Políticas del monstruo”. *Revista Iberoamericana*, n.º 227, Vol. LXXV, 2009, pp. 232-329.

Gramuglio, María Teresa. “Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar”. *Punto de Vista*, n.º 74, 2002, pp. 9-14

Magnarelli, Sharon: *Reflections/Refractions, Reading Luisa Valenzuela*. New York/Frankfurt, Peter Lang, 1988.

Manguel, Alberto. “La novia de Frankenstein”. *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Mary Shelley, Buenos Aires, Sudamericana, 2008, pp. 13-73.

Markovic, Ana. *La identidad femenina y las relaciones de poder en la obra de Luisa Valenzuela*. Tesis doctoral. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2009.

Martínez, Z. Nelly. *El silencio que habla: aproximación a la obra de Luisa Valenzuela*. Buenos Aires, Corregidor, 1994.

Mercado, Tununa. “Retrato de Luisa”. *El vértigo de la escritura. Jornadas Luisa Valenzuela*, Irene Chikiar Bauer (ed.), Buenos Aires, 2017, pp. 88-89.

Newman, Kathleen. *El estado autoritario y la novela política argentina*. Buenos Aires, Catálogos Editora, 1991.

Noguerol Jiménez, Francisca. “Luisa Valenzuela: relatos integrados en el infierno de la escritura”. *El ojo en el caleidoscopio*, Pablo Brescia y Evelia Romano (eds.), México, UNAM, 2006, pp. 389-412.

Noguerol Jiménez, Francisca. “Los conjuros de la *brhada*: cuentículos de magia con nuevas yerbas”. *Juego de villanos*, Laura Valenzuela, Barcelona. Thule, 2008, pp. 5-12.

Noguerol Jiménez, Francisca. “Luisa Valenzuela, cuentista de excepción”. *El vértigo de la escritura. Jornadas Luisa Valenzuela*, Irene Chikiar Bauer (ed.), Buenos Aires, 2017. pp. 232-145.

Noguerol Jiménez, Francisca. “En defensa de las ruinas: densidad de la escritura corta”. *Pasado, presente y futuro del microrelato hispánico*, María Martínez Deyros y Carmen Morán Rodríguez (eds.), Berlín, Peter Lang, 2019, pp. 35-47.

Ordóñez, Montserrat (1985). “Máscaras de espejos. Un juego especular”, *Revista hispanoamericana*, n.º 132-133, vol. 51, 1985,

pp. 511-519. Disponible en: <https://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/articulate/view/4065/4233>.

Reyes, Alfonso. *La experiencia literaria*. México, FCE, 1983.

Sarlo, Beatriz. "Política, ideología y figuración literaria". *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Jara, R., y Vidal, H. (eds.), Buenos Aires, Alianza, 1987, pp. 30-59.

Sarlo, Beatriz. "El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado". *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, S. Sosnowski (comp.), Buenos Aires, Eudeba, 1988, pp. 96-107

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2005.

Sichère, Bernard. *Historias del mal*, Julia Kristeva (prólogo), Barcelona, Gedisa, 2012.

Sklodowska, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Co., 1991.

Valenzuela, Luisa. *Los heréticos*. Buenos Aires, Paidós, 1967.

Valenzuela, Luisa. *El gato eficaz*. México DF, Joaquín Mortiz, 1972.

Valenzuela, Luisa. *Aquí pasan cosas raras*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1975.

Valenzuela, Luisa. *Libro que no muerde*. México, DF, Difusión Cultural, UNAM, 1980.

Valenzuela, Luisa. *Cambio de armas*. Hanover, NH, Ediciones del Norte, 1982.

Valenzuela, Luisa. *Cola de lagartija*. Buenos Aires, Bruguera, 1983.

Valenzuela, Luisa. *Donde viven las águilas*. Buenos Aires, Celtia, 1983.

Valenzuela, Luisa. *Simetrías*. Buenos Aires, Sudamericana, 1993.

Valenzuela, Luisa. *Cuentos completos y uno más*. México, DF / Buenos Aires, Alfaguara, 1999.

Valenzuela, Luisa. *Peligrosas palabras: reflexiones de una escritora*. Buenos Aires, Temas, 2001.

Valenzuela, Luisa. *Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de New York*. Buenos Aires, Norma, 2002.

Valenzuela, Luisa. *Escritura y secreto*. Madrid, FCE, 2002.

Valenzuela, Luisa. *Acerca de Dios (o Aleja)*. Rosario, Fundación Ross, 2007.

Valenzuela, Luisa. *Generosos inconvenientes. Antología de cuentos*. Francisca Noguerol Jiménez (selección y prólogo). Barcelona, Menoscuarto, 2008.

Valenzuela, Luisa. *Juego de villanos. Antología de microrrelatos*. Francisca Noguerol Jiménez (selección y prólogo). Barcelona, Thule Ediciones, 2008.

Valenzuela, Luisa. *Tres por cinco*. Madrid, Páginas de Espuma, 2008.

Valenzuela, Luisa. *ABC de las microfábulas*. Il. Rufino de Mingo. Madrid, Del Centro Editores, 2009. Il. Lorenzo Amengual, Buenos Aires, La Vaca, 2011.

Valenzuela, Luisa. "Breve entrevista a Luis Valenzuela". Internacional microcuentista, 2010. Disponible en: <http://revistamicrorrelatos.blogspot.com/2010/09/breve-entrevista-luis-valenzuela.html>.

Valenzuela, Luisa. *Zoorpresas zoológicas*. Buenos Aires, Macedonia, 2013.

Valenzuela, Luisa. *Zoorpresas y demás microfábulas*. Lima, El Gato Descalzo, 2013.

Valenzuela, Luisa. *El chiste de Dios y otros cuentos*. Calarcá, Cuadernos Negros, 2017.

Valenzuela, Luisa. *Brevs. Microficciones completas hasta ayer*. Buenos Aires, Macedonia Ediciones, 2017b.