

Abierta al misterio: la 201 de Luisa Valenzuela

Sandra Bianchi
Escritora y crítica independiente
sandrabianchi1@gmail.com
Argentina

Resumen: En una obra tan vasta y sólida como la de Luisa Valenzuela pueden leerse los ejes que articulan todos sus textos, el diálogo que entre ellos se instaura, las recurrencias y las diferencias entre la producción actual y la de décadas pasadas.

En el presente trabajo se hace un repaso de su obra de microficción, del tratamiento de la temporalidad y la incertidumbre como mecanismo disparador de la escritura y se analiza "Serie 201", un conjunto de textos breves que despliegan un tratamiento de lo ominoso en el sentido freudiano entramado con ciertos rasgos constitutivos de lo fantástico.

Palabras clave: Fantástico; Ominoso; Serie; Silencio.

Title and subtitle: Open to mystery: "The 201" by Luisa Valenzuela.

Abstract: When perusing Luisa Valenzuela's broad work, the reader can trace the central lines of the texts, the relationship among them and the differences and similarities between her earlier writings of past decades and her current production.

This paper provides an overview of her microfictions, the treatment of temporality and uncertainty, the last one as a trigger mechanism. It also analyses the writing of "Serie 201", a set of short texts that displays an ominous treatment in a Freudian sense intertwined with traits of the fantastic genre.

Key Words: Fantasy; Ominous; Series; Silence.

La mente también sufre de claustrofobia y no puede cruzar los limitadísimos límites de sus propios miedos. Y de eso se trata cuando se escribe de verdad, de trascender límites, de ir más allá de los miedos y de todo lo que una cree posible o imposible.

El Mañana. Luisa Valenzuela.

Ayer y mañana

Luisa Valenzuela, creadora de una vasta obra literaria, cultiva la modalidad textual que se conoce entre otras tantas etiquetas como microficción o microrrelato.

Los tan celebrados "El abecedario" y "El pecado de la manzana" que provienen de *Los heréticos* (1967) su primera colección de cuentos, así como los micros de *Aquí pasan cosas raras* (1976), libro escrito en un mes a la sombra de la violencia de la Triple A en los cafés de Buenos Aires, y *Libro que no muerde* (1980) que se origina en los brevísimos que la autora encuentra, casi con sorpresa, en los cuadernos rescatados de su biblioteca antes de irse de su país en el '79, fueron escritos sin que ella conociera su filiación con el género literario.

Después de ser convocada por los críticos a los congresos internacionales sobre el tema, Valenzuela reflexiona sobre este formato, imparte en 2001 un "Taller de Escritura breve" en la Universidad de Monterrey en México y le destina varias páginas en su ensayo *Escritura y Secreto* (2002).

Su primer libro con conciencia del género es *BREVS. Microrrelatos completos hasta hoy* (2004). Los microtextos que lo componen provienen de los libros mencionados: Valenzuela lectora de su propia obra "edita" su producción anterior según comenta en las palabras preliminares. Estableció un orden y eligió un título para la compilación, que desde su grafía convoca al lenguaje como una presencia dinámica, lúdica, burlesca de la normativa. De este modo, Valenzuela transita la secuencia escritura/lectura/reescritura y realiza el "armado" de *BREVS*, poniendo en serie textos que se aglutinan por proximidad semántica, que funcionan como pequeñas piezas textuales.

Sus *BREVS* se actualizan en *Juego de Villanos* (2008), una suerte de obra completa si esta expresión fuera posible pues sabemos que tanto los *stops* temporales como la noción de completud no son concebibles para esta autora.

En la antítesis de este formato, se publicó recientemente *El Mañana*, una novela que condensa todos los tópicos del universo ficcional de Luisa Valenzuela. Con más de veinte libros inscriptos en la narrativa (en abrumadora mayoría) y en el ensayo, su novísimo volumen es de modo concluyente su *ars poética*, en donde se leen no solo los ejes que articulan todos sus textos sino también el diálogo que entre ellos se instaura.

Como en casi todos sus títulos, este último también invita a ingresar plenamente en su poética y a pesquisar las correspondencias internas, las resonancias intratextuales.

La categoría temporal, con la que juega en toda su producción, enfatiza su carácter inaprensible y sugerente. Para circunscribirla a la modalidad textual que nos ocupa, vale recordar el subtítulo de *BREVS* cuyo lúdico *microrrelatos completos hasta hoy* señala, como apunta la autora en el prólogo, el desdoblamiento del tiempo, en el de la escritura y el de la lectura.

También vale resignificar esta categoría a la luz de las propias palabras de Valenzuela. En la entrevista realizada para "Los juegos peligrosos"¹, ante la pregunta de cuál microrrelato la representa "hoy", Valenzuela responde que ha de ser alguno en el que se plantee la incertidumbre, y entonces cita "Consecuente"²:

Los nietitos vienen muy avispados hoy en día. Antes preguntaban cariñosamente, como un juego,

—Abuelita ¿qué hora son?

Ahora nos meten en camisa de once varas. Al menos el mío, que ya de pequeño complejizó el problema al preguntarme

—¿Abu, qué es el tiempo?

—Mañana te contesto, le prometí. Mañana.

Y por los años de los años me mantuve firme en mi promesa.

Consecuente y coincidente, sendos "mañanas" narrativos, novela y microrrelato, sostienen preguntas en las que la temporalidad se cruza con variadas preocupaciones.

Para los lectores de su obra, no es novedoso que Valenzuela escriba con la pregunta como punto de partida y pretenda que sus textos no ofrezcan respuestas sino generen más y más preguntas³.

Hoy

El Mañana plantea gran/des enigma/s. Dieciocho notables escritoras a bordo del barco que lleva ese nombre fueron inexplicablemente condenadas al arresto domiciliario y por ende, silenciadas. En 376 páginas Valenzuela despliega su concepción sobre el lenguaje, el otro, la identidad, el sujeto y sus transformaciones, la ideología, el cuerpo, la escritura, el miedo y la muerte, la vida y la ficción, es decir los ejes que articulan su poética. El mundo creado en esta novela construye un campo semántico que convoca a la opresión, la represión, el encierro, la censura y el silencio, en donde lo ominoso, vocablo del diccionario valenzueliano, sobrevuela como presencia tangible.

¹ Se trata de un documental sobre la obra breve de Luisa Valenzuela "Los juegos peligrosos. Una conversación con Luisa Valenzuela sobre microficción, lenguaje y creación" que produjo en 2009 y se estrenó en las III Jornadas Nacionales de Minificción, "La minificción en español y en inglés", celebrada en octubre de 2009 en la ciudad de Rosario, Argentina.

² Luisa Valenzuela. *Juego de Villanos*. Barcelona: Thule Ediciones, 2008.

³ Puede leerse al respecto en sus ensayos o en entrevistas. En el registro ficcional, como un ejemplo entre tantos, la narradora de *Realidad Nacional desde la cama* (1993) dice "nacé bajo el signo de la pregunta".

En sus recientes producciones se destaca tanto más una ominosidad que proviene de las oscuridades recónditas, posmodernas, esas que anidan silenciosamente en la vida cotidiana que aquella que proviene de una realidad política amenazante como apuntaban sus textos de décadas pasadas.

La ficción ha contaminado aún más la realidad, y *el otro* amenazante es del orden del fantasma, no tiene rostro, y confronta al sujeto de este siglo con la experiencia de lo ominoso.

Lo ominoso o lo siniestro tal como ha sido conceptualizado por Freud (1919) pertenece al orden de lo terrorífico y se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar, y por eso mismo suscita angustia y horror. Freud recurre al análisis de la palabra alemana *unheimlich*, opuesta de *heimlich*, traducida como familiar, íntimo. *Unheimlich* entonces, lo ominoso, resulta algo terrorífico justamente porque no es sabido. Lo *heimlich* se torna *unheimlich* pero Freud aclara que el vocablo no es unívoco, está abierto a múltiples sentidos y lo que allí aparece es el retorno de lo reprimido.

Lo familiar y el extrañamiento, se subrayan en la producción de Valenzuela con cierto registro del *fantasy*, modelo siglo XXI. La escritora tiene ciertas reticencias con esta etiqueta de género sin embargo debe considerarse que Valenzuela postula y recurre a otras lógicas para indagar en lo no sabido, lógicas que al igual que Cortázar —ambos adscriben a la Patafísica— rehúyen de la racionalidad⁴:

En la duermevela entrevemos verdades sorprendentes, la luz de la vigilia las apaga y nos hace creer que la comprensión fue una trampa, un engaño puesto en el juego por medio de otras asociaciones disparatadas, imposibles. Solo que yo intuyo —y Cortázar lo supo— que en esta racionalidad mal entendida llamada vigilia —se nos escapa el nexo, el lazo de una unión que aclararía el relámpago de entendimiento de una asociación de otro modo incoherente⁵.

Según la poética de lo fantástico que teoriza Rosalba Campra (2001), los advenimientos misteriosos del XIX son superados por un fantástico contemporáneo que opera en todos los niveles de la sintaxis, que “va parejo con la experimentación nacida de una conciencia lingüística que se autointerroga, que ve el trabajo sobre el significante como la única manera de ahondar en el significado”⁶.

⁴ Julio Cortázar es un referente ético y estético para Valenzuela. Un dato interesante es que la escritora fue reconocida con un título patafísico: ha sido nombrada Comendadora de la Orden de la Grande Gidouille.

⁵ Luisa Valenzuela. *Escritura y secreto*. México: Ariel, 2002: 35.

⁶ Rosalba Campra. “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”. En: David Roas (ed.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.

En el ámbito de la cuentística, esta pista de lectura es visible en *Tres por cinco* (2008) su último volumen de cuentos⁷ y en sus "Microrrelatos nuevos" fechados entre 2006 y 2008 incluidos en *Juego de villanos*.

Dentro de esa sección, "Serie 201" ofrece valiosos elementos para indagar en esta isotopía. Bajo ese título general se agrupan cinco microtextos puestos en serie cuya coartada ficcional es develar el misterio en torno a las habitaciones asignadas con ese número en los hoteles europeos, como excusa para tramitar otros enigmas de lo humano.

"201 Introducción" inicia la serie introduciendo, valga la redundancia, el misterio sobre el cual discurren los subsiguientes textos: la existencia en todos estos hoteles de una inconcebible habitación 201 y lo que acontece a los huéspedes. Desde el preciso instante en que el turista coloca la llave o tarjeta para abrir el cuarto

[...] el magnetismo del sistema ultra secreto lo transporta –sin que se note en absoluto– de este consuetudinario mundo de tres dimensiones conocidas a otro de dimensiones X. Será un número de dimensiones distinto en cada caso⁸.

El verosímil apela a diversos recursos para situarse en la indefinida frontera de la realidad y la ficción. "Constituimos una *secta extraña* los cultores del microrrelato", dice el primer sintagma donde lo extraño, puesto en foco, abre doblemente la compuerta de lo fantástico y del artificio, reforzado por la descripción de la dinámica de esta secta - "nos escuchamos unos a otros con la suficiente *suspensión de la incredulidad* para usar la feliz frase de Coleridge pero también con el *imprescindible contacto con lo real...*"⁹. En tanto la noción de secta no sólo evoca al hermetismo, al oscurantismo de lo sectario sino nuevamente a Julio Cortázar. Un elemento recurrente en sus ficciones son las sociedades secretas, El Club de la Serpiente (*Rayuela*), el de la Joda (*Libro de Manuel*) los clientes del café de Cluny (*62*), los fans de Glenda ("Queremos tanto a Glenda"), el clan de viajeros (*Los premios*) y tantas otras sociedades que pueden rastrearse en su obra.

El componente real se intensifica con las referencias a un hecho veraz y comprobable, el Congreso de Minificción de Neuchâtel, y a un escritor reconocido en el campo cultural, el

⁷ La huella de lo fantástico gravita en los procesos que experimentan algunas protagonistas de los cuentos ("La máscara y la palabra" y "La calesita", para referir solo unos ejemplos) que se esfuman del aquí-ahora con poética sutileza y quedan suspendidas en un tempo que fuga, solo aprehensible desde otra dimensión.

⁸ Todas las citas de "Serie 201" corresponden a: Luisa Valenzuela. *Juego de Villanos*. Barcelona: Thule Ediciones, 2008.

⁹ La cursiva es mía.

escritor David Roas. La narradora de "Serie 201"¹⁰ escucha en el mencionado congreso la lectura del propio Roas de una microficción sobre las habitaciones 201 en la que se siente implicada pues ella misma se hospeda en la 201 en el hotel de Neuchâtel.

Una "realidad" imprecisa desde la lectura de Roas a la narradora y una ficción con aires de pretendida "realidad" avalada en datos comprobables imprecisa al lector de Valenzuela. Pero una vez más, como una insistente puesta en abismo, la mención a Coleridge (paradigma de la imaginación poética, promotor del misterio de lo sobrenatural), y al escritor español (por sus reconocidos aportes teóricos a la delimitación de la literatura fantástica) reenvía al ámbito de la ficción y a considerar el movimiento pendular entre ambos dominios.

Freud distingue dos ámbitos de lo ominoso, "lo ominoso del vivenciar" que refiere a las vivencias cotidianas y al mundo psíquico y material del que forma parte un sujeto (lo ominoso proviene de represiones infantiles y de convicciones primitivas superadas) y "lo ominoso de la ficción" que refiere a lo que el sujeto se representa o lee (procede principalmente de la literatura). El texto ficcional produce el efecto de lo ominoso al proponer acontecimientos que no podrían ocurrir en la vida cotidiana, por eso "la ficción abre al sentimiento ominoso nuevas posibilidades, que faltan en el vivenciar"¹¹.

A pesar de que "Introducción 201" finaliza con una expectativa promisorio "era una red en la cual, como David, habría de verme pronto atrapada" el texto que le sigue se titula "Explicación racional de un hecho insólito", en el cual la narradora, ya en Italia, dice haber reincidido por tercera vez en la habitación 201 y en consecuencia entiende que ello no es producto de la casualidad, entonces podrá "develar el misterio".

El intento de dar una "explicación racional" tiende a anular el carácter extraordinario que tendría un hecho que más que insólito es imposible-impensable. De este modo, se despliega una estrategia de doble faz que se sostiene en la serie: mientras el discurso se encarga de naturalizar/justificar los sucesos inquietantes y las conductas que éstos motivan, el nivel semántico se encarga de dispersar los semas que convocan a lo ominoso. Así, frente a la tercera reincidencia en la 201, calificada de "pavorosa" la narradora "entiende"; frente al "desprevenido" turista se contraponen que "todo está en

¹⁰ Puesto que se trata de una serie de cinco microrrelatos, puede decirse que se crearon las condiciones materiales, concretas, de narrar una historia en más de trescientas o cuatrocientas palabras (el promedio de las que actualmente se considera pertinente al género). Por ese motivo refiero como "narradora" a la voz que habla en estos micros. Pero queda abierta la posibilidad, que excede al presente trabajo de examinar el estatuto de esta voz a la luz del ensayo "Microrrelato y subjetividad", Pollastri (2008).

¹¹ Sigmund Freud. "Lo ominoso". En: *Obras completas*. Volumen XVII. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1988.

orden"; cuando el turista pide algo al cuarto, "llaman a lo que él cree que es su puerta y le entregan lo que ha pedido".

De este modo, el problema de la percepción de lo extraño o sobrenatural queda del lado de la recepción, del lector, pues si bien se sabe que la narradora-personaje es consciente de que se transgreden los códigos referenciales de la realidad, su conducta no es de asombro o perturbación sino la de racionalizar/velar lo que ocurre.

La explicación racional que se intenta en la primera parte del microrrelato se disuelve en la segunda¹² cuyo final irracional resuelve el humor

Y a la mañana en el comedor, durante el desayuno, los numerosos huéspedes de la 201 se saludan apenas con un gesto de la cabeza, por cortesía, sin saber que han dormido todos en la misma cama.

La estrategia se mantiene en "Llamada", la tercera microficción de la serie: "Ciertas confusiones se generan en esta 201 tan promiscua", en la que con este calificativo da por normalmente aceptada la nocturna convivencia de los huéspedes.

La inquietud que debieran generar los sucesos narrados —"Por ejemplo, el conserje del hotel me acaba de llamar a la habitación para preguntarme si yo ya me había ido"— es mitigada por la respuesta de la imperturbable narradora —"No sigo acá, le contesté (cosa bastante obvia puesto que respondí a su llamado)"— y por colocar a estos extraños hechos en el nivel de la confusión —"Ciertas confusiones se generan en esta 201 tan promiscua".

La naturalización resguarda al texto del verosímil fantástico y las incongruencias con un verosímil realista lo acercan al registro del absurdo.

"Filtraciones", el anteúltimo microrrelato de la serie, continúa en la misma línea pero el título y el final hacen emerger lo que se mantuvo oculto, la naturaleza fantástica del fenómeno. La narradora, ahora en un hotel en Siena, se siente "más tranquila" porque la llave del cuarto es una verdadera llave (no una tarjeta magnética) aunque se trate nuevamente de la 201. En este punto parece negar lo que señala Freud sobre la relación entre la repetición y lo ominoso: algo que en sí mismo es inofensivo impone la idea de fatalidad en lugar de la de casualidad cuando el episodio en cuestión se sucede con escasa diferencia de tiempo (en este caso, el reiterado número de la habitación en

¹² Según mi lectura, el "pero" contraargumentativo ubicado después de los dos primeros párrafos, divide este microrrelato en dos partes. La primera quiere anclarlo a la dimensión de lo racional; en la segunda el "pero" es la bisagra que "abre al misterio", el que será disuelto por el humor.

distintos países y en un acotado lapso de tiempo)¹³. Lo que dice asombrarle es que la habitación está en la planta baja y no en el segundo piso como ocurre con todas.

Las filtraciones como motivo van in crescendo en el texto. En principio alude a las manchas de humedad del cielorraso de la habitación, después a objetos "menores" que, atravesando dimensiones, se filtran de una habitación a otra, como el calcetín de hombre que se filtra en su habitación. La evidencia es absurda, ridiculizable dado el estatus del objeto filtrado, sin embargo la última instancia es contundente pues el final del texto coincide con la clausura de la narración "y ahora en el hotel de Siena está empezando a esfumarse el papel en el cual escribo".

Además de la orientación cognitiva que sugiere la palabra filtrar como instancia de pasaje —que renueva el eco de los desplazamientos cortazarianos— su generosa semántica permite abrir el significado a aquella información que es secreta o confidencial cuyo saber se divulga indebidamente. ¿Será por eso que se filtra el papel, que se acalla la narradora y por ende la narración?

Para hojaldrar esta incógnita y enriquecen su espesor es necesario revisitar la teorización que ofrece Rosalba Campra (1990) sobre los silencios del texto fantástico.

Además de las tensiones y vacilaciones entre lo dicho y lo no dicho en este tipo de ficción, silencios indispensables para reconstruir los acontecimientos, Campra indica que existen diversos mecanismos para formularlos. Entre ellos, se acercan a esta microficción los que señala como la interrupción de cualquiera de los enunciados del narrador (diálogo, monólogo, descripción) y el final truncado. Estos mecanismos animan la falta de causalidad de un fenómeno y esa falta, que escapa a la capacidad cognitiva del lector, justifica el verosímil. Por otra parte, el silencio deja al protagonista de la ficción en el vacío y lo coloca en posición de víctima de la situación que ha experimentado. La falta de una explicación o de algún grado de racionalidad lo expulsa al amparo de la nada, una nada que refracta en el lector.

Hasta aquí la serie compete a los avatares en las diversas 201 que le tocan en suerte a la narradora. "Exit", la microficción final, es comparable a las llamadas secuelas que se desprenden de las sagas. En este texto se narra lo que le sucede en la 201 a un joven huésped con su nonno paralítico en silla de ruedas. La naturaleza fantástica de la misteriosa habitación ahora es evidente para el protagonista (y los personajes

¹³ Un dato anecdótico: en la película "The ghost writer" dirigida por Roman Polanski (traducida como "El escritor oculto" y estrenada este año en Argentina) el escritor, antes de alojarse en la mansión de su cliente, pasa unos días hospedado en un hotel en la habitación 201!

secundarios) quien tratará de descifrar en el transcurso del texto los hechos que no comprende¹⁴.

Las motivaciones del muchacho y su conducta también son absurdas e inverosímiles pero en esta quinta microficción queda expuesta la irracionalidad de los hechos y se transparenta el nivel de verosimilitud en el que se sitúa este texto.

“Exit” cuyo título indica lúdicamente la salida de la “Serie”, el fin de la sucesión de micros, también indica la salida, en el sentido de apertura, a ese mundo del fantasy que la narradora se esmeró en atenuar o disimular en las microficciones precedentes, y en el que sin embargo “de entrada” nos puso sobre aviso “Y me abrí al misterio propuesto por el brevísimo cuento de David con una sonrisa algo irónica, como quien sigue un juego: era una red en la cual, como David, habría de verme muy pronto atrapada”.

Parafraseando a Freud, un mundo poblado de fantasmas se ha tornado *unheimlich*, y la red en la que quedan atrapados la narradora, la escritora y finalmente el lector, no es otra que la del lenguaje plasmado en una escritura que en ocasiones se resiste a ser aprehendida o se ampara en la polisemia del silencio.

O dicho en las palabras de Elisa Algañaraz, protagonista de *El Mañana* —un mundo ficcional cuantitativamente más extenso que el del microrrelato aunque ambos recreen las mismas preguntas— quien también queda atrapada en una red

Todo lo que pudimos haber percibido en el Mañana, los invisibles nudos con los cuales se fue armando la trama de decires en apariencia ya sabidos, quisiera ahora fijarlo en palabras y las palabras se me escurren en cuanto intento atraparlas porque están hechas del más puro silencio.

Bibliografía:

Bianchi, Sandra. “Los textos breves de Luisa Valenzuela”. En: Luisa Valenzuela, Raúl Brasca y Sandra Bianchi (eds.). *La pluma y el bisturí. Actas del Primer Encuentro Nacional de Microficción*. Buenos Aires: Catálogos, 2008.

Campra, Rosalba. “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”. En: David Roas (ed.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.

Campra, Rosalba. “Los silencios del texto en la literatura fantástica”. En: Enriqueta Morillas Ventura (ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Barcelona: Ediciones Siruela, 1990.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.

¹⁴ Si bien en la microficción como género no se trabaja con las categorías de protagonista y personaje secundario, nomino así al conserje del hotel y al hombre que en el desayuno pone al tanto del rumor de la 201 por lo expresado antes en la nota 10.

Freud, Sigmund. "Lo ominoso". En: *Obras completas*. Volumen XVII. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1988.

Ortiz, Carmen. *Julio Cortázar. Una estética de la búsqueda*. Buenos Aires: Almagesto, 1994.

Pollastri, Laura. "Microrrelato y subjetividad". En: Luisa Valenzuela, Raúl Brasca y Sandra Bianchi, eds. *La pluma y el bisturí. Actas del Primer Encuentro Nacional de Microficción*. Buenos Aires: Catálogos, 2008.

Sklovski, Victor. "El arte como artificio". En: Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI editores, 1980.

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

Valenzuela, Luisa. *El Mañana*. Buenos Aires: Seix Barral, 2010.

Valenzuela, Luisa. *Juego de Villanos*. Barcelona: Thule Ediciones, 2008.

Valenzuela, Luisa. *BREVS. Microrrelatos completos hasta hoy*. Córdoba: Alción Editora, 2004.

Valenzuela, Luisa. *Escritura y secreto*. México: Ariel, 2002.

Valenzuela, Luisa. *Cuentos completos y uno más*. México: Alfaguara, 1999.