



El vértigo de la escritura

Jornadas Luisa Valenzuela

Irene Chikiar Bauer
Compiladora

El vértigo de la escritura

Jornadas Luisa Valenzuela

Irene Chikiar Bauer
Compiladora

EL VÉRTIGO DE LA ESCRITURA

Jornadas Luisa Valenzuela

© Irene Chikiar Bauer /Compilación

© Cada uno de los autores

Diseño de tapa: María Laura Garrido

Asesoría editorial: Bibiana Bernal

Diseño: Gaspar Correa / Felipe Orozco

Primera edición

Buenos Aires, abril de 2017

ISBN: 9789874241344

Web:

<http://www.luisavalenzuela.com>

Youtube:

<https://www.youtube.com/channel/UCntTFXy8tC8qN0tUidj12E>

Facebook:

<https://www.facebook.com/luisavalenzuelaescritora>

<https://www.facebook.com/jornadas-Luisa-Valenzuela-1690688354550820/>

ÍNDICE

Nota de edición

ANFIBIA

Palabras peligrosas

por Irene Chikiar Bauer, Esther Cross y Gwendolyn Díaz Ridgeway 15

Yendo de tapas con Luisa Valenzuela

por Eduardo Gotthelf 18

MALBA

Luisa Valenzuela, la maravilla de escribir

por Gwendolyn Díaz Ridgeway 25

Entrevista a Luisa Valenzuela

por Irene Chikiar Bauer 30

Luisa Valenzuela intervenida

Palabras de presentación

por Esther Cross 37

Microrrelatos de Luisa Valenzuela engordados

por Raúl Brasca 39

Guardar, fragmento de La Travesía

por Carlos Bruck 41

Cambio de armas

por Gabriela Cabezón Cámara 42

Aquí pasan cosas raras - Zoorpresas Zoológicas

por Ana Cerri 47

Microrrelato del volumen Aquí pasan cosas raras

por Martín Gardella 49

Fragmento de Realidad nacional desde la cama

por Alejandra Laurencich 51

Los mejor calzados

por Julián López 53

Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja

por Enzo Maqueira 54

De noche soy tu caballo por Elsa Osorio	55
El tiempo de la máscara, fragmento de Diario de máscaras por Claudia Piñeiro	60
Visión de reajo por Ana María Shua	62
La calesita por Gonzalo Unamuno	63
Fragmento de Hay que sonreír por Paula Varsavsky	65
L, fragmento de Zoorpresas Zoológicas por Fabián Vique	68

UNSAM

Una vida de novelas por Luisa Valenzuela	71
--	----

BIBLIOTECA NACIONAL

Luisa Valenzuela, transposiciones y otras repercusiones Zoología y lenguaje: micropoética a lo Valenzuela por Sandra Bianchi	87
ABC de las microfábulas. Textos de Luisa Valenzuela ilustrados por Lorenzo Amengual por Cristina Elgue-Martini	101
Lo erótico, el secreto y el humor en la obra de Luisa Valenzuela Eros juega y se divierte por Dina Grijalva Monteverde	108
Lupa sobre cinco viñetas por Liliana Heer	125
Luisa Valenzuela / Humor - Erotismo - Secreto por Silvia Hopenhayn	129
Retrato de Luisa por Tununa Mercado	133

Lenguaje, Poder y Realidad Nacional	
El lastre y la piedad, o la realidad entre comillas por María Gabriela Mizraje	136
La pequeña Valencia por Guillermo Saavedra	146

COLABORACIONES DEL EXTERIOR

El Gran Secreto de Perón: La máscara sarda, de Luisa Valenzuela por Azriel Bibliowicz	151
La incesante reescritura del yo: Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de New York, de Luisa Valenzuela por Ksenija Bilbija	157
Lectora de sus erratas: Caperucita Roja por fin escribe con Luisa Valenzuela por Fernando Burgos Pérez	165
La dictadura y la República de las Letras: autoritarismo masculinista y subversión feminista en El Mañana, de Luisa Valenzuela por Thérèse Courau	175
Literatura y dictadura: Cola de lagartija de Luisa Valenzuela por Annick Mangin	195
El sujeto nómada y la exploración de la memoria en La travesía de Luisa Valenzuela por María Teresa Medeiros-Lichem	210
Irrupciones de lo inhumano en la obra de Clarice Lispector y Luisa Valenzuela por Fátima R. Nogueira	224
Luisa Valenzuela, cuentista de excepción por Francisca Noguerol	232
Género y discurso del erotismo en algunos textos de Luisa Valenzuela por Teresa Orecchia Havas	246

ANEXO

Fragmentos originales de los textos de Luisa Valenzuela

Lenguaje, Poder y Realidad Nacional El lastre y la piedad, o la realidad entre comillas

por María Gabriela Mizraje

Tu máscara te espera.
LUISA VALENZUELA¹

Luisa Valenzuela es una especialista en máscaras. Las colecciona, como saben quienes la conocen y quienes la han leído. Baste pegar una ojeada a su Facebook oficial para corroborarlo, partiendo de la forma en que gusta autodefinirse: “una viajera empedernida, enamorada de máscaras, rituales y carnavales”. Y las máscaras cumplen distintas funciones. A los efectos de articularlas con la propuesta del panel, mencionaré sólo algunas de las muchas que suele desplegar en sus obras.

Las dos básicas, las que activan sus principales mecanismos, son las del juego y las del poder, y alrededor de ellas se levantan, por supuesto, las tramas del erotismo, de la política, de la sociedad, de la familia, etc.

De la fuerza lúdica a la fuerza del empoderamiento, un abanico de posibilidades puede tocar al otro, ya seduciéndolo, ya excluyéndolo. Es preciso tramitar prontamente el pase, captar y guardar la contraseña para penetrar en ese universo, que se pretende esquivo. Varios textos dan un breve tiempo a los incautos y a continuación los precipitan en esa plataforma que a menudo puede parecer un vacío (simularlo) pero siempre es un lleno: precisamente el lleno de las máscaras.

Valenzuela está dispuesta a probar casi todos los rictus, aunque existe una acción que a sus personajes les pasa algo más inadvertida que las otras: qué ocurre cuando la máscara cae, se cae, no por decisión de quien la porta sino por pericia y transparencia

1 Luisa Valenzuela, *La máscara sarda, el profundo secreto de Perón*, Buenos Aires, Seix Barral, 2012. p.30

del ojo que la mira. Y de esa escena de desnudez no hay vuelta atrás, cambia el semblante de las relaciones por más movimientos de artilugios que se despliegan a su lado. Es como la pérdida de la inocencia, la entrada a la hipocresía, el punto en que todos eligen ser cómplices para que una mentira consensuada valga más que muchas verdades, y es —definitivamente— el triunfo de la impostura, que hoy puede disfrazarse de pacto social, mañana de conveniencia y que mata de modo irreversible cualquier luz o acto de auténtico cariño.

Los personajes de Valenzuela lo saben y algunos de ellos lo expresan a viva voz, como la protagonista de “Viaje” (cuento de *Simetrías*, 1997), quien confiesa: “Cuando oigo la palabra amor, saco la pistola” (p. 49).

Hay una clave en el punto en que se funden y confunden mentira y ficción, dos dimensiones provenientes de paradigmas diferentes, pues si una tiene su anclaje en los fundamentos filosóficos y existenciales de la moral, haciendo pie asimismo en la lógica (ejes de la verdad y la mentira), la otra circula por los basamentos literarios, activando su par de opuestos ya no en lo verdadero y lo falso sino en lo verosímil y lo inverosímil. La primera lleva la impronta ética, la segunda es estética; el espíritu crítico enfrenta y juzga ambas.

Juego y poder, entonces, articulan cada uno un par de escenas vitales y también mortales. Cuando lo que se juega es la vida, las ganas de jugar, fatal e inevitablemente, disminuyen. A veces lo que hay detrás de la máscara es perecimiento y a menudo el rostro que la porta se compromete tanto con ello que acaba por calcarla, por adoptar sus rasgos. Se trata de una forma de muerte en vida, su fascinación es su fin. Porque antes o después, siempre hay que volver del juego de las máscaras y quien no lo hace queda atrapado del otro lado de la faz. Signos secuaces del miedo a perder, llevan en sí una carga descomunal, aunque en más de un sentido previsible.

Pienso en la mujer yacente que se convierte en estatua (“Estatua de arena” (*Antología personal*, 1998, pp. 107-110)², o en Juanne (Juvennu) transformado en oveja, en chivo expiatorio (*La máscara sarda*, 2012, p. 30). (Ambos contra su voluntad.)

Los deseos oscuros y los otros (2002) salen a explicarlo claramente:

“Ese vagar y divagar por vericuetos del alma y mi pasión por las máscaras: todo uno. Las máscaras ocultan la cara dejándola a una detrás, enterita e intocada sólo 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” (p. 27). Al “...calarse una máscara: se asume una identidad otra” (p. 28).

“La verdad detrás de la máscara. La tediosa, minuciosa verdad que alimenta la digamos belleza del texto literario (la máscara): quiero conservarla” (p. 179). De eso se trata: de la decisión de querer conservar o no la verdad, alguna verdad, detrás de la máscara.

El sujeto puede relatar tantas veces un cuento, a los fines de engañar, que casi pareciera que acaba por creérselo, pero el espejismo de las palabras no logra invisibilizar las acciones. La máscara negra que descansa al acecho sólo puede deletrear una pérdida (de y para la persona enmascarada). Y otra vez el todo se asimila a la nada, el lleno al vacío.

Así la “desesperada necesidad impracticable de anotarlo todo” (que apuntan *Los deseos oscuros y los otros*, p. 39) encuentra un correlato en la necesidad de borrarlo todo (en el cuaderno de “Viaje”, donde la protagonista describe su irrefrenable propensión a hacerlo) o en el hecho de ser ciudadana de aquí o de allí, de todas

2 En este cuento hay aparte otra metáfora, la de la relación entre el artista y su creación, el artista homologado a un Dios, el escultor y su obra: “Hágase la estatua” y la estatua se hizo. Qué mayor poder del lenguaje que ese modelar imperativo, propio de dioses.

partes, de ninguna parte, “sin pasar la frontera de migraciones” (*Simetrías*, p. 53).

Borrar las huellas, según la propia conveniencia, tal es el *modus operandi* del Isohador de *La máscara sarda*, conciente de la gran paradoja: “hay que ser muy conspicuo para pasar inadvertido” (p. 34). “Tenía que filtrarme inadvertido para lograr mi propósito: para borrar huellas ajenas no se puede andar a cara descubierta” (p. 36).

Esto constituye un *leit motiv*. Resulta significativa para tal tópico la relación entre invisible e invencible, entre los conspicuos y los incautos. “Invencible?” (en tanto pregunta) se titula el microrrelato de *Libro que no muerde*, de 1980, que así lo plantea: “Sospecho que los cambios suelen realizarse en bocanadas, y es en estos instantes de verdadera mutación cuando desaparecemos por un rato del mundo de los vivos (es decir el de los piolas, el de aquellos que se aferran con las uñas a su magra posibilidad de ser visibles, conspicuos, evidentes, estridentes, sólidos)” (*Antología personal*, p. 53).

Hay que trazar estrategias, sustraer al otro y lograr sustraerse uno para pasar desapercibido mientras se está ejecutando el plan: “Entonces hay que ganarles de mano, entonces hay que hacer lo que hacen todos: tratar de sabotear el mecanismo, de ponerle en los engranajes unos granos de arena...”, asegura el abogado protagonista de “Los censores”, de *Donde viven las águilas*, libro de 1983 (*Antología personal*, p. 62), un censor voluntario, por vocación creciente.

El carácter cíclico del relato “Los censores” describe y descubre un mecanismo de la condena: el que condena y excluye a los demás, forzando interpretaciones y violentando los hechos y las palabras, acaba condenándose a sí mismo y atrayendo la muerte sobre sí.

Indudablemente y así concebido, el lenguaje es poder pero, en su cara complementaria, asimismo el silencio lo es. De ahí la intensa ambición de borrar tanto. Se puede borrar un

nombre pero las borraduras vuelven, como en *La máscara sarda*. Como en las sardónicas marcas de la historia, usar el poder para borrar a alguien también es cargar con la responsabilidad de hacerlo desaparecer. De ahí el magno esmero, “Nunca pero nunca dejaremos cabos sueltos” (p. 36).

“(Nadie me puede golpear porque no estoy en parte alguna.) No estoy para los otros”, planifica y celebra la viajera, en *Los deseos oscuros y los otros* (p. 43), pareciéndose demasiado a la protagonista de “Viaje”.

Máscaras para el juego y el poder, por un lado, y por otro, máscaras para la identidad y para la muerte. Con el juego están el placer y la risa y además la creatividad; con el poder está la política —en sentido amplio, ya las políticas partidarias, ya las de las relaciones personales y sociales, en el sentido del famoso lema feminista: “lo personal es político”. El sexo, por lo tanto, corresponde a ambas: al juego y al poder.

De la mujer sujeto, sujeta de sus propias formas y espejismos, dan cuenta algunos quiebres en el tiempo y en el espacio, que propician ya la superposición o ya la pérdida. “Mañana no sólo será otro día, será otra parte” o “Yo quiero estar en mañana” asegura la narradora de “Viaje” (p. 53).

Los deseos oscuros y los otros —libro de 2002— es claro en este sentido. Porque esos “Cuadernos de New York” —tal el subtítulo— se ordenan y completan desde Buenos Aires muchos años después. La temporada estadounidense se convierte en travesía de la escritora argentina dislocada en el recuerdo y sus proyecciones. Y Buenos Aires, pegando un salto por encima del *lugar común* del tango, se transforma en “ex querido”.

Al leerlos en paralelo, puede establecerse un contrapunto entre el relato “Viaje” y el viaje al interior de las anotaciones del pasado en los *Cuadernos de New York*.

La “pasajera en tránsito” (“Viaje”, p. 51) completa y complementa, con sus reflexiones sobre el espacio y el tiempo, cualquier periplo de personaje de exilio. La pasajera en tránsito

no es la exiliada (la libertad está de su lado y nadie la perseguirá, es más bien ella quien persigue un destino) pero tampoco acaba de ser la turista, pues la incomodidad la acompaña de manera rotunda. Es la que está sin estar, la que verdaderamente sólo parece viajar, yendo y viniendo, dentro de su cuaderno, apuntando y borrando el derrotero de las letras, interviniendo en su propia geografía interior, barajando colosales mentiras, para un viaje tan grande que acaba por ser tan poca cosa: “Y borro con ganas. No hay que tener piedad. En un viaje como éste no debemos cargar lastre” (“Viaje”, p. 53).

En “Viaje” se produce una dislocación de la persona, 1ª y 3ª del singular, se cambia de foco, cambia la perspectiva tras una pausa. El relato venía narrándose en 1ª y después del viaje, luego del regreso que no se narra y de un blanco literal en la página, acontece la escena del encuentro de los personajes en 3ª (con narrador omnisciente). El salto que va desde el punto de vista de la narradora protagonista tan sumergida en su historia al punto de vista del narrador omnisciente conforma también un viaje, un viraje del texto. Vuelve a la 1ª del singular cuando el narrador transcribe las anotaciones de ella en su cuaderno (y casi nos olvidamos de que, por un momento, había mediado esa voz de la 3ª, y el montaje permite percibir un continuo entre todo el bloque de la primera parte del relato y esta última).

Algo comparable ocurre en “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja” (de *Simetrías*), donde, por el punto de vista alternado junto a otros procedimientos de ensamble, se logra un efecto: que las voces (y por lo tanto las realidades) se superpongan, combinando los planos. Irrumpe la presencia de los otros (o de las palabras de los otros) en la mente de uno y asimismo el paralelo de las versiones (cómo ve la protagonista y cómo es vista, cómo habla y cómo es hablada, etc.).

También advertimos cómo se articula la tercera persona de *Los deseos oscuros y los otros*: “quien esto escribe” (p. 42) o más aún “Qué loca galopante esta tipa” (p. 42). Se construye un

desdoblamiento, una ajenidad, aun cuando esa tercerización no garantiza ninguna objetividad. Por el contrario, se recurre a ella porque resulta demasiado fatigada la primera persona del singular y es preciso ampararse, al menos por un rato y ante los otros, del peso de lo que aquella precursora en nuestro país de la literatura producida por mujeres, la genial Juana Manuela Gorriti, llamó en su diario “el enfadoso pronombre”.

Los personajes de Valenzuela suelen buscar el “yo”, el poder de emitir y regular un lenguaje alrededor del “yo”, pues es la forma pronominal con la que la autora parece sentirse más cómoda, con la que más fluyen sus ficciones (e incluso sus ensayos). Conjuga y juega la mayor parte o lo más significativo de su obra en primera del singular. O bien, a menudo, cuando no lo hace, cede la voz para que se explayen en estilo directo los personajes (es decir, otra vez desde la primera persona, dramáticamente), entrando y saliendo de la declinación gramatical como hace la realidad nacional que llega hasta la cama y sale desde ella. [Me estoy refiriendo, claro, a su novela de 1990.]³

En el corpus de Valenzuela, hay cierta realidad nacional que se cuenta al filo de la ironía, incluso del humor. Cosas así ocurren, por ejemplo, en *Libro que no muerde* (1980), en “Crisis”, donde se logra mediante el efecto sorpresa restar tragedia al acontecimiento: “Pobre. Su situación económica era pésima. Estaba con una mano atrás y otra delante. Pero no la pasó del todo mal: supo moverlas”. El procedimiento, muy aprovechado en los textos de Valenzuela, consiste en devolverles cierta dimensión literal a las palabras, refocalizando las frases hechas, volviendo a mover lo que uno u otro tropo han congelado. Subir y bajar de la denotación a la connotación y muchas otras veces a la inversa, como aquí, de la connotación a la denotación, lo cual implica un retorno al origen, a la madre del lenguaje.⁴

3 Luisa Valenzuela, *Realidad nacional desde la cama*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1990.

4 Dentro de un albergue de filosofía del lenguaje, pienso que podríamos

En cambio, otras realidades nacionales (así como latinoamericanas o de otras latitudes) acarrearán cargas más pesadas o intensas. Sin embargo, la perspectiva desde el punto de vista de la narración, de la *dispositio*, del léxico u otros recursos literarios aseguran prácticamente siempre el distanciamiento (en términos brechtianos), como una voz de alerta, como un super-yo narrativo que aspira a no pegarse (es demasiado evidente el miedo —que constituye a su vez un deseo perpetuo en Valenzuela— a quedar adherida), el mismo movimiento que en textos con ecos más autobiográficos la lleva a perder el amor o la amistad o cualquier otra forma de vínculo afectivo.

En “De noche soy tu caballo” (relato sobre un revolucionario que regresa, en el libro *Cambio de armas*, de 1982), en una dicotomía clásica, se conjuga la épica atentando contra la intimidad de la pareja. Pues la épica consiste precisamente en esa dimensión que reclama ahí afuera el compromiso del personaje —llamado Beto: hay épica y réplica (femenina). Aquí la ironía no tiene humor, así como los militares hacen desaparecer personas, en el cierre del texto la mujer, haciendo equilibrio entre sueños y realidades, afirma acerca de las cosas de prueba y de recuerdo: “decreté que no existen” (*Antología*, p. 52).

La realidad nacional para Valenzuela es un poco como esa ilustración de Quelot (me estoy refiriendo al magnífico catalán Joan Miquel Martínez Piera), que acompaña la tapa de *Simetrías*, libro de 1997. Sabe que por aquí hay un gato o por allí un avión o más allá una mano con revólver, elementos que van fragmentándose para recomponerse al fin en otros mundos, desde distintos ángulos que, habiendo partido de un mismo plano, al cabo son esferas separadas.⁵

aventurar que todo hecho de connotación abre ramificaciones, generando hijos a las palabras y las frases. Connotar tira el cuerpo del lenguaje hacia adelante y denotar lo tira hacia atrás. Y en ambos casos se producen movimientos. (Nada queda intacto.)

5 Podemos advertir el toque *naïf* de esas imágenes, el juego infantil, las ilustraciones de cuentos para niños de Quelot. Siempre un avión puede dejar a alguien en otra escena: literalmente, aquel al cual el personaje se sube en

De las simetrías (relatos de 1997) a los entrecruzamientos (ensayos de 2014, en torno a Julio Cortázar y Carlos Fuentes), sus literarias geometrías habilitan la arbitrariedad o el azar de las reuniones. Sus simetrías son con frecuencia disimetrías o asimetrías; sus entrecruzamientos, una cruza para permitirse cortar el azar y beber de sus fuentes.

Existen además abordajes menos de primer plano que de detalle para señalar algunas atmósferas de las realidades nacionales, ciertas formas propias que se ubican más allá —o más acá— de los acontecimientos políticos mayúsculos que con frecuencia la obra de Valenzuela atraviesa. Pues, por ejemplo, al leerla yo logro reconocer, no sin dolor, que realidad nacional es también la pereza o el abandono de ese museo de la ciudad de La Plata, donde las piezas acumulan polvo o el vendedor de la tienda duerme. En cinceladas laterales (ya que estos datos no hacen a lo central de la historia), es descripto un estado de cosas que transparenta cierta idiosincrasia argentina. (“La máscara y la palabra”, en *Antología*, pp. 105-106).⁶

A la realidad nacional sobre la que Valenzuela suele volver le cabe un siglo, el XX (no es una autora que ande figoneando en el siglo XIX, por ejemplo) y le caben fundamentalmente dos sayos políticos: el peronismo y la última dictadura militar, acaso porque son los momentos de mayor reverberación por sus propias vivencias y seguro también porque ambos encierran una enorme potencia literaria. La misma va a encontrar su mayor síntesis en el más simétrico y quiásmico de los textos de la autora, que es precisamente el que lleva ese título, prestándose al libro en su conjunto y cerrándolo: “Simetrías”. Ahí quedan reunidos ambos tiempos históricos y ahí también los límites del poder femenino dictados por las coyunturas políticas (cuyas dataciones son

algún aeropuerto, o imaginariamente, uno en el que elige evadirse de lo que incomoda.

⁶ Se me figura que la máscara es como el arco y la palabra como la flecha.

explícitas: 1947 y 1977, respectivamente). Quizá valga la pena recordar que la primera presidencia de Perón se extiende desde 1946 hasta 1952; en tal contexto, el personaje enamorado de la dama en la década del `40 es, de manera literal, “Un orangután, ni siquiera un gorila” (p. 169).

De esas zoologías casi fantásticas y las cavernas de los históricos rechazos, podemos pasar a revisiones más recientes, donde un libro como *Entrecruzamientos* se propone desarrollar una espeleología (la ciencia que estudia las cavidades subterráneas), según la metáfora de la definición dada en él. Lo que advertimos son diálogos “reales” reproducidos, más diálogos producidos como efecto de un montaje, es decir que se trata de dos formas de desandar la realidad y de atraparla, proponiéndola.

Y Valenzuela reflexiona en estos términos: “...con Cortázar nunca se sabe, en él siempre se rozaban la realidad (sea lo que ésta fuere, recordemos que Nabokov recomendaba escribir la palabra “realidad” siempre entrecomillada) y lo otro: imaginación, sueño, desplazamientos de sentido” (p. 31).

Allí, siguiendo la línea de pensamiento de Fuentes como lector de Cortázar, vemos cómo la memoria es al futuro lo que la imaginación al pasado (p. 49) y también, aunque no queda dicho, conocemos previamente el quiasmo de esa regla: la memoria es al pasado lo que la imaginación al futuro.

Valenzuela, además, apuesta a imaginar la memoria.

La pequeña Valencia

por Guillermo Saavedra

Felizmente, el universo tiende al equilibrio entrópico. Suelo recordarlo cuando me siento decepcionado por tal o cual libro infligido a nuestro ecosistema literario: así como existen ladrillos impresos que envenenan el alma y secan el seso, también prosperan aquellos otros que ensanchan la imaginación, amplían las posibilidades de la lengua y desparraman el repertorio de prejuicios en cuyas aguas chapalea el cardumen de la ideología.

La obra de Luisa Valenzuela se ubica, sin excepciones que haya que perdonar, en el campo donde florecen estos últimos. Allí crece, y da fresca luz y clara sombra, sostenida en las tres virtudes mencionadas que se multiplican en frutos para todos los paladares.

Amable perversa polimorfa, Luisa le tuerce el pescuezo al sentido común por medio de la deliciosa eficacia de sus gatos y sabe volverse caballo nocturno para satisfacer expectativas de muy diversa laya.

Lejos de dormirse en los laureles que supo conseguir, desde una cama plagada de generosos inconvenientes, espía y conturba la realidad nacional, travesía que hace mover la cola a todas las lagartijas que, cuidándose del tigre, se amparan en la máscara sarda de una escritura que, una y otra vez, nos dice que, aunque el mañana se presente más negro que una novela con argentinos, plagado de simetrías, juegos de villanos, zoorpresas zoológicas, cambios de armas heréticos y cosas aún más raras que un libro que no muerde, hay que sonreír.

La última es, claro está, la coronación de un rosario de citas, peligrosas palabras que, en su entusiasmo, quieren hacer honor al brillo de una escritura en su orgulloso, necesario secreto. Pero, por sobre todo, es una clave y una petición de principios, tal vez una divisa.

Porque, si hay algo que caracteriza la obra de esta escritora imprescindible, es el ejercicio de una premisa ética trasmutada en estilo: sólo el humor puede redimirnos, o restañarnos, al menos durante el precioso presente de la escritura y la lectura, del inexorable paso del tiempo, la inconmensurable inequidad del mundo y el embarrado curso de la desgracia.

Un humor que Luisa, como una caridad bien entendida, empieza por ejercer sobre sí misma, para escandirlo luego como una fina lluvia sobre todas las cosas, en una cintilación erótica que hace de la palabra una herramienta y al mismo tiempo un fin; y, de la celebración del género, no una consigna, sino el salvoconducto frente a una realidad demasiado cargada de testosterona.

Se dice que Américo Vespucio llamó “Venezuela” al país que hoy conocemos como tal porque unas casas construidas sobre pilotes hundidos en las aguas del lago Maracaibo le hicieron pensar que estaba ante una “pequeña Venecia”. Tal vez pueda imaginarse, de manera análoga, que el calidoscopio literario que llamamos “Valenzuela” sea algo así como una “pequeña Valencia”.

Estoy pensando, claro, en la amable y bella ciudad española perfumada de enebros y tomillos; pero, por sobre todo, en la capacidad de cada elemento químico de combinarse con los otros.

Porque la obra de Luisa es tan hospitalaria como una ciudad mediterránea y tan dispuesta a asociarse en moléculas indispensables como un átomo de carbono.

Muchas gracias, querida Luisa, por la delicada topografía de tus libros, por la necesaria química de tus palabras.