



## *Realidad nacional desde la cama* o de cómo recuperar la memoria (identitaria) a través del cuerpo

Núria Calafell Sala<sup>1</sup>

**Resumen.** El presente artículo analiza una novela de Luisa Valenzuela, *Realidad nacional desde la cama*, partiendo de los fundamentos de la crítica como sabotaje. A través de la lectura atenta de los distintos discursos que se entrecruzan en el relato, muestra que *Realidad nacional desde la cama* opera como una suerte de sabotaje de todos aquellos modelos de mundo que buscan la naturalización del pensamiento hegemónico. Al mismo tiempo, pone de manifiesto el poder del cuerpo como punto de sutura transgresor para la construcción identitaria individual y colectiva.

**Palabras clave:** alegoría; deseo; cuerpo; sabotaje; modelos de mundo.

[en] *Realidad nacional desde la cama* or how to recover the memory (of our identity) through the body

**Abstract.** This essay aims to analyze Luisa Valenzuela's novel, *Realidad nacional desde la cama*, taking into account the foundations of Criticism as sabotage. Through the close reading of the different discourses that cross over the story, shows that *Realidad nacional desde la cama* operates as sabotage of these models of world that goals the naturalization of hegemonic thinking. At the same time, it points out the power of the body, understood as point of suture for individual and collective identities.

**Keywords:** Allegory; Desire; Body; Sabotage; Models of World.

**Sumario.** 1. I. 2. II. 3. III. 4. IV. 5. V.

**Cómo citar:** Calafell Sala, N. (2018) *Realidad nacional desde la cama* o de cómo recuperar la memoria (identitaria) a través del cuerpo, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 47, 301-312.

### 1. I

Entre los efectos performativos reales de todo discurso se encuentra la acción de transformar a un sujeto y a sus modos de (auto)representación. Que un texto tenga esta incidencia sobre un sujeto no significa que éste no pueda meterle mano o darlo a leer de una manera completamente distinta a lo que pretende ser, sino más bien que el sujeto cede ante los modelos de mundo de la textualidad en cuestión, los repite y hasta los naturaliza como propios. Esto es lo que sucede en distintas

<sup>1</sup> CONICET-Universidad de Córdoba-CIECS, Córdoba. Argentina.  
E-mail: calafell.nur@gmail.com

instancias de la novela de Luisa Valenzuela *Realidad nacional desde la cama* (1990)<sup>2</sup>, cuya estructura teatral y hasta carnavalesca (Bilbija en Díaz y Lagos 1996: 191-208) permite poner en diálogo diferentes modelos de mundo<sup>3</sup>. Cada uno de los personajes que pueblan el relato pone de manifiesto tanto el carácter modelizante de todo discurso, sea este de naturaleza oral o escrita, como las distintas formas de relacionarse de los modelos de mundo que estos originan y (re)presentan.

De hecho, esta es la historia de una mujer auto-denominada Señora (“a ella no le interesó nada del ser sino del estar [...] y ella se siente bien como Señora, en la cama, sin ganas de moverse”, 10) a la que la vuelta a su tierra natal tras diez años de ausencia le provoca, de un lado, una suerte de desmemoria y, del otro, la extrañeza con respecto a una realidad que se transforma y multiplica en varios y pintorescos dispositivos discursivos. Este es, quizá, el hilo fundamental de *Realidad nacional desde la cama*: la protagonista sentada en una cama de sábanas blancas situada en medio de una habitación (“Puede que la gran cama en el centro de ese ambiente único le haya hecho sentirse en medio de un escenario”, 11) siendo bombardeada por la mucama, el televisor siempre prendido<sup>4</sup>, los militares –soldado/desertor incluido– y un amante que asume personalidades opuestas y, por consiguiente, que sutura en apelaciones discursivas enfrentadas.

No creo que sea arriesgado afirmar, entonces, que esta novela toma como objeto de reflexión el poder modelizador de los discursos en general, y de los discursos de poder en particular. La pregunta: ¿qué pueden hacerle los discursos a un sujeto y a su identidad? permea toda la historia y posibilita, de este modo, una lectura especular: lo que nos encontramos en el nivel de la historia narrada es lo mismo que nos encontramos al nivel de la enunciación. Tanto la Señora como Luisa Valenzuela saben de este poder y frente a él reaccionan de maneras bien diversas. Véase, si no, lo que dice la escritora al respecto: “En lo personal me interesa deconstruir el discurso del poder, ver a través de él, develar qué nos está diciendo en realidad mientras expresa aparentemente todo lo contrario” (Valenzuela 2001: 90). Teniendo estas palabras presentes, propongo analizar *Realidad nacional desde la cama* partiendo de la hipótesis de que la novela puede ser leída como el gesto auto-reflexivo de un texto ficcional y literario en torno a las capacidades apelativas, incitativas y performativas de los discursos.

<sup>2</sup> Todas las citas pertenecen a esta edición, por lo que en el cuerpo del texto solo se consignarán los números de página correspondientes, a fin de agilizar la lectura.

<sup>3</sup> Para la noción de “modelo(s) de mundo”, puede consultarse a Asensi 2015. Se trata de una de las derivas teóricas más potentes de la crítica como sabotaje, metodología crítica de análisis planteada por el teórico español en su monográfico *Crítica y sabotaje* (Asensi 2011). En tanto que herramienta de trabajo, sigue en formación; no obstante, algunos de sus fundamentos pueden resumirse en los siguientes puntos: 1) todo discurso presenta modelos de mundo con capacidad de modelizar las acciones de los y las sujetos, así como sus formas de (auto)representación; 2) esta capacidad modelizadora de un modelo de mundo tiene su origen en la composición silogística de los discursos, en tanto que mecanismo transaccional entre el adentro y el afuera discursivos; 3) los modelos de mundo nunca son iguales entre sí, puesto que están estrechamente ligados a los modos semióticos de representación de cualquier discurso; y 4) en el caso específico de discursos como el literario –englobado en un polisistema mayor como es el de los discursos artísticos–, el modelo de mundo es producido por el “afepto”, esto es, por la amalgama de perceptos, afectos y conceptos que tienen lugar en el interior de la textualidad.

<sup>4</sup> En un universo donde los espejos suelen funcionar como *leitmotivs*, el televisor puede interpretarse también como un objeto especular que representa “[...] los dos lados de cada personaje, la búsqueda de la identidad, el otro como espejo del sujeto hablante y la máscara que adopta la mujer” (Díaz 1993: 730-731).

## 2. II

[...] la realidad es extraordinariamente superior a cualquier relato, a cualquier fábula, a cualquier divinidad, a cualquier superrealidad.  
*Van Gogh el suicidado por la sociedad*, Antonin Artaud

*Realidad nacional desde la cama* es, en dos niveles, el resultado de las acciones performativas de los discursos del poder. En un primer nivel, la autora Luisa Valenzuela se hace eco de un momento histórico bastante crítico de la sociedad argentina: de manera general, alude a la resistencia continua de las Fuerzas Armadas a la consolidación del proceso democrático iniciado a partir de 1983 con la asunción del presidente Raúl Alfonsín; y, de manera particular, hace referencia a la insurrección de los llamados “carapintadas” –“los embetunados” (99), según palabras de uno de los personajes- a fines de los años ochenta. En un segundo nivel, la protagonista, esta Señora sin nombre, sufre las consecuencias catastróficas de dichas acciones, al terminar representándose y actuando según sus modelos de mundo: “Se pregunta si después de todo no estará un poco enferma, un poquitito no más, algún síntoma que justifique este haber necesitado volver y no querer estar al mismo tiempo, no poder enterarse” (19).

He aquí descrita una de las claves de la novela: la Señora, que apenas unas líneas antes ha querido enfrentarse al discurso de la mucama, quien insiste en decirle “[u]sted está enferma” (18), va perdiendo cada vez más fuerza ante las apelaciones discursivas, va dejándose invadir más por sus incitaciones a realizar acciones en base a este modelo de enfermedad y finalmente acaba por suturar en este lugar “desde la cama” anunciado ya desde el mismo título. La narración confirma este desplazamiento identitario de la protagonista cuando señala: “La señora ya no piensa más en horóscopos apócrifos, piensa que debería pensar y no puede, teme haber acatado subliminalmente la orden de María: no piense, pensar le hace mal y la pone nerviosa. Nerviosa no pero cansada, cansada” (36), un síntoma por demás excepcional si tenemos en cuenta que, tal y como se nos informa en varias ocasiones, su pasado estuvo marcado por el exilio y las experiencias en una ciudad extraña y peligrosa como Nueva York: “Cómo puede pensar eso, ella que se creía tan valiente, viviendo tanto tiempo en el extranjero en medio de tantas vicisitudes y ahora esto: apagar la luz para que no la vean, meterse bajo las mantas” (45).

En este segundo nivel nos damos cuenta de que los modelos de mundo de ciertos personajes afines al pensamiento hegemónico y los modelos de mundo de la protagonista no están tan equidistantes o, lo que es lo mismo: la Señora sabe interpretar perfectamente bien los discursos de la mucama, de los militares o del médico / taxista que abusa de ella e incluso la viola porque, en el fondo, los modelos de mundo de cada uno de ellos le confirman sus propios modelos de mundo presentes. A saber: que es una mujer que necesita descansar (9), que no quiere recordar (14), ni estar, decir, ver ni tener conocimiento de nada (41).

La narración insiste en ubicarla en “[...] la gran cama en el centro de ese ambiente único” (11) porque de esta forma pone de manifiesto el carácter modelizador y hasta conmocionante de los discursos del poder, cuyo único objetivo es imponer y naturalizar en sujetos como la Señora la idea de que el cuerpo –propio

y ajeno, individual y colectivo- está enfermo y que necesita una intervención de urgencia, no importa que ésta sea violenta o sangrienta, ni que tenga daños colaterales inmediatos. Lo interesante, en este sentido, es ver cómo el cuerpo se acaba convirtiendo, paradójicamente, en un agente subversivo que rompe con este intento de modelización.

Hay dos momentos clave de este proceso de resignificación corporal. Uno de ellos es el diálogo que la protagonista mantiene con el Dr. Alfredi, en el que éste afirma: “El organismo humano que parece tan ordenado se rige por leyes muy propias, no siempre previsibles” (47); y más adelante: “[...] la conmina a escuchar su cuerpo que le está diciendo cosas” (50).

Si recordamos el discurso de la mucama, para quien el club es perfecto porque está prolijamente “ordenado”, podremos hacernos una idea del juego de contrastes que sutilmente se genera entre el discurso del médico, cuya fundamentación se basa en la observación empírica de la realidad corporal, que escapa a toda lógica; y el discurso de la mucama, cuyo origen hay que rastrear en ese manual de actuación de los militares titulado *El desafío de las armas de combate*, de procedencia norteamericana, con ideas como éstas: “Mire lo que dice: “Tus armas son las mejores, tu entrenamiento es superior. Con nosotros enfrentarás el mayor de los desafíos: ¡tú mismo!”” (35).

El modelo silogístico de este último texto es patente: la identidad es un peligro, por lo que es necesario combatirla. El hecho de que sean los sujetos quienes deben instruirse en dicho combate significa, entonces, que deben asumir de antemano que hay algo en ellos que no está bien, que está errado y necesita, pues, corrección. Atendiendo otra vez a las palabras de la mucama quizá podamos aventurar que lo que les falla no solo es su ser imprevisibles y desordenados, sino sobre todo suturar (adherirse temporariamente, diría Stuart Hall) en un espacio corporal que, por la lógica que lo gobierna, potencia esta misma imprevisibilidad y este mismo desorden.

De hecho, el Dr. Alfredi funciona como un espejo de la Señora, hasta el punto de que resignifica su enfermedad y le da peso significativo –en el sentido de que le otorga un nuevo significado. Cuando en su primer encuentro le suelta: “Usted sufre del conocido “mal del sauce” tan típico de nuestras riberas. Ya no hay voluntad de moverse, sólo de contemplar, recordar, de atar cabos” (49), está apuntando a una cuestión fundamental, que tiene que ver con concebir el cuerpo como un espacio de recuperación de la memoria, tanto personal como colectiva. No en vano, hacia el final del relato una voz distorsionada que parece ser la de la mucama María, la acusa con estas palabras: “Vos querés la memoria, te vamo a bajar. La historia empieza con nosotros” (82).

Todo aquello que el pensamiento se niega a enfrentar, el cuerpo lo manifiesta a través de un aquietamiento que permite entrever y asumir sus pulsiones, su desnudez significativa. Por eso mismo es que el cuerpo puede ser entendido como punto de anclaje importante para las identidades que quieren escapar del mandato de ciertos discursos (en especial, el del Manual) y, al mismo tiempo, como agente de sabotaje, puesto que con lógica propia interactúa con la realidad, la detona y la transforma. El ensañamiento final al que los embetunados someten a la Señora – “Cuando está por pensar, cuando está por poner en palabras el pensamiento, alguno de todos ellos le roza la nariz con la culata o la aprieta contra la cama con ganas”

(83)- es la consecuencia de comprender el cuerpo en estos términos e intentar, por medio de la violencia, que ello se revierta.

Es imprescindible en este punto recordar que el cuerpo, tal y como lo comprendo en este trabajo y tal y como creo que puede ser interpretado en el universo escritural de Luisa Valenzuela, nunca es en sí mismo, sino que deviene representación de sí. Que esta representación esté determinada por la posición suturada del sujeto en la cadena discursiva y, más todavía, en el entramado pulsional es lo que, por otro lado, le confiere esta capacidad de sabotaje a la que apuntaba en el párrafo anterior, puesto que es entonces cuando abandona ese lugar de pasividad y docilidad al que pretenden relegarlo muchos de los discursos del poder (Foucault, 2002), y asume su naturaleza performativa. En palabras de Meri Torras:

Más que *tener* un cuerpo o *ser* un cuerpo, *nos convertimos* en un cuerpo y lo negociamos, en un proceso entrecruzado con nuestro devenir sujetos, esto es individuos, ciertamente, pero dentro de unas coordenadas que nos hacen identificables, reconocibles, a la vez que nos sujetan a sus determinaciones de ser, estar, parecer o devenir (2007: 20).

El otro momento que nos revela el carácter subversivo de los cuerpos representados en el texto es cuando “[l]os de la villa” (84) se alzan en bloque, indiferenciados, como un único Cuerpo enfrentándose al ejército, también Cuerpo único: “Los de la villa se han ido agolpando contra la alambrada durante todo este despliegue de excentricidades. Son muchos, ahora, mujeres y hombres y niños y ancianos y perros y” (84). Las consecuencias del choque nos revelan que el cuerpo social, a diferencia de lo que se pretende desde instancias institucionales tales como el ejército, también está marcado por los signos de lo imprevisible y lo desordenado.

No por casualidad, en ambas totalidades una de sus partes queda desgajada: el soldado raso Lucho, por un lado, y su hermana Patri del otro, ponen de manifiesto la imposibilidad de contención de un territorio que se desborda por múltiples grietas, que independientemente de las mallas del poder –sea lo Simbólico, la Ley, el Logos-, se escribe y se produce de manera interminable y, por eso mismo, es inaprehensible.

Buena muestra de ello es esa conjunción afirmativa que se repite hasta cinco veces y que viene a cerrar el párrafo anterior (84): una “y” que denota continuidad, pero también repetición, reproducción iterativa de un modelo de mundo donde el único cuerpo social posible es esa amalgama de seres con representaciones físicas y corporales bien diversas, donde no solo caben humanos y animales sino un abanico infinito de posibilidades. Todas aquellas que la imaginación –puerta de acceso a lo Simbólico, si atendemos a las palabras de la voz narradora (89)- permita crear.

La Señora va identificándose con un cuerpo enfermo porque va acatando las inter(a)pelaciones que le llegan desde ciertos discursos del poder (el televisor, por un lado, y el Manual, por el otro), a pesar de que, como expresa en un momento avanzado de la narración, siente cierta extrañeza ante todos ellos: “-Yo... como si no fuera de acá. Me siento tan ajena, no entiendo nada” (73). En medio de su negociación con el cuerpo propio y ajeno, el Pueblo va cruzando las fronteras que

lo separan del club y va invadiendo sus espacios, haciéndose oír con la voz y con los gestos: primero le roban la comida a la Señora, luego matan a Apolo, el caballo de uno de los miembros del ejército, y lo carnean porque, como le confiesa Lucho a la Señora, “Nosotros tenemos hambre” (75).

Esta revelación es muy significativa, aunque en el contexto de la novela parece quedar en un segundo plano. Y lo es, en primer lugar, porque Lucho, que hasta ese momento pertenecía corporalmente al ejército –aunque solo fuera como “[u]na pobre basura desnuda” (43)-, se inscribe por medio de ese pronombre personal inclusivo en otro cuerpo, un Cuerpo igualmente colectivo como el del ejército, pero marcado por otras coordenadas identificatorias. En segundo lugar, y derivado de esto último, porque determina que aquello que lo hace reconocible no es ni el ser uno con el yo, ni el estar enfermo/a, ni el parecer ni, mucho menos, el devenir, sino el tener: “Nosotros –podría haber dicho hipotéticamente Lucho- tenemos un *cuerpo hambriento*” (75), y en este coqueteo corporal con la ausencia y la falta, lo que nuestro cuerpo contiene –podría haber seguido especulando Lucho- no es más que el vacío del ser. E incluso: el vacío del ser pobre, del estar del otro lado de la valla. Por eso, cuando la Señora le pregunta al mayor si van a solucionar “[...] la difícil situación por la que atraviesa el pueblo”, él solo puede responder: “Por supuesto que no. Vamos a reprimir a los descontentos” (64).

### 3. III

Teniendo en cuenta que la subjetividad de la Señora está siendo modificada por la insistente intromisión de la mucama, del ejército y de los distintos personajes que la visitan en la cama, no pueden extrañarnos sus dudas constantes por haber vuelto al país después de diez años de ausencia. En su fuero interno, sabe por qué lo ha hecho, por qué ha vuelto, y por eso mismo no dejan de repetirlo ni ella: “Volví para recuperar la memoria y me la roban, me la borran. Me la barren” (69), ni esa voz narradora que penetra en su intimidad:

Algo está allí al borde de su memoria tratando de expresarse y ella quiere y no quiere *recuperarlo*. Quiere, y se esfuerza, y sabe que es muy necesario, vital casi, y *quedándose muy quieta* con los ojos cerrados presiente que va a poder recomponerse, encontrar las piezas de algún rompecabezas interno y por ahí el *recuerdo* le sirva para entender algo de toda esta incongruencia (79; los subrayados son míos).

El que entre la “recuperación” y el “recuerdo” sea necesario aquietar el cuerpo forma parte de esta focalización en el significante Cuerpo y en sus múltiples significaciones. La recuperación de algo que está latiendo en ese campo minado que es su memoria al momento de la narración parece tener mucho que ver con ese recuerdo que descansa en lo más hondo de su mente y que, por lo que ella cree, la va a ayudar a sobrellevar el presente. Quizá porque, como dice Beatriz Sarlo parafraseando a Sontag en uno de sus ensayos, “es más importante entender que recordar, aunque para entender sea preciso, también recordar” (Sarlo 2005: 26). La disposición de los términos en el párrafo aquí reproducido apuntaría a esta suerte

de vínculo entre la recuperación y el recuerdo a través del aquietamiento corporal. Sin embargo, una serie de indicios diseminados a lo largo de la novela nos permiten intuir que otro es el significado de ese “algo” que quiere salir al exterior y contra lo que, de manera más o menos velada, la Señora lucha a lo largo de toda la historia.

El hecho de que, al poco de comenzar la novela, la voz narradora nos aclare que la protagonista “quiere y no quiere hurgar un poco más en la memoria. Quisiera querer hurgar un poco más, y sobre todo descubrir por qué quisiera hurgar y qué busca en su propia mente” (14) forma parte de este sutil tejido que se va armando a lo largo de la historia alrededor de la memoria, del olvido, de los recuerdos y de su recuperación completa.

En una entrevista publicada apenas seis años después de la novela, la misma Luisa Valenzuela habla del “tema de la memoria” en los términos siguientes: “Yo lo que quiero hacer es tratar de entender lo que está ocurriendo a mi alrededor. Si forzáis un poco la metáfora empezás a entrever las actitudes y las situaciones” (Díaz y Lagos 1996: 44). En esa misma entrevista, un poco antes, se refiere a la Argentina de la época en la que acontece la narración como de un país en el que los límites entre el espacio público y el privado quedan desdibujados, tanto a un nivel social y colectivo como a un nivel personal e individual: “Cuando se acepta que el horror también está en el espacio de uno entonces se puede hacer algo para defenderse o para no dejarse manipular totalmente” (Díaz y Lagos 1996: 43).

Y llegamos a un punto clave en lo que respecta al significado de ese “horror” interno al que el cuerpo quieto –recordémoslo una vez más– obliga a mirar de frente y a decidir si se acepta o se rechaza. Abundan en *Realidad nacional desde la cama* referencias a un pasado gris: “Yo tengo un recuerdo de veredas rotas, entrando del aeropuerto, de caras no tan radiantes ni tan llenas...” (19), a expresiones que remiten a instancias de tortura, como cuando la Señora ve emerger las manos de debajo de la cama y les pide: “-No me rompa a mí...” (28). Pero, por encima de todo ello, lo que se repite con cierta insistencia es esta negativa de la protagonista a ver, reconocer y entender: “¿Para qué habré vuelto, se pregunta, si ni quiero enterarme de lo que pasa a mi alrededor?”<sup>5</sup> (14); “Se ha hecho la dormida para ahuyentarla a María y piensa en las veces que se habrá hecho la dormida por un motivo u otro. ¿Habrá que despertar? ¿Y despertar del todo? La conciencia” (28); “piensa que debería pensar y no puede (36); “-De momento siento como si quisieran borrarle la memoria, qué sé yo, tachármela con otras inscripciones” (49); o la revelación última de la voz narradora: “y por una parte sabe que soñar no lo está soñando, y por otra sospecha que *de no haber bajado la cortina en algún momento de su vida* tendría la certidumbre de la veracidad de todo esto” (86; el subrayado es mío).

Al margen de que su negativa quede contrarrestada por esa pasividad corporal que la obliga, aunque no lo quiera, a recuperar esa conciencia a la que la voz narradora alude a modo de corte –literal y simbólico–, resulta más que evidente que la protagonista ha vivido de espaldas a la realidad del país por voluntad propia. Y no solo por su ausencia física durante una década, sino por bajar esa cortina y

<sup>5</sup> La similitud con lo dicho por Luisa Valenzuela en la entrevista que mantuvo con Gwendolyn Díaz cuatro años después de publicado el relato traza un hilo autobiográfico de sumo interés, así como deja constancia del carácter autofágico de los escritos de la argentina, sean estos de naturaleza ficcional o no.

negarse a saber lo que en esos diez años ha ido aconteciendo. A ello se le suma el hecho de que su partida no estuvo marcada por una decisión meditada, sino por una huida: “Me fui durante la dictadura y acabo de volver pensando que sería otra cosa. Pero debo estar contaminada, si hasta veo militares encima de mi cama” (46).

#### 4. IV

[...], para permanecer, los recuerdos deben fijarse en la palabra escrita.  
 “Viaje al país del miedo. Cambio y permanencia del miedo como tema: el ejemplo de Luisa Valenzuela”, Fernando Ainsa.

Poco a poco, y casi a pesar de sí misma, la Señora va recomponiendo las piezas de su propio rompecabezas, va asumiendo su papel en la historia personal y colectiva: la desazón ante el retorno, el extrañamiento, la incompreensión, incluso cierta culpa por la huida:

-Esa era mi ciudad, la del televisor. La de ahora no es más mi ciudad, me lo cambiaron todo. Ahora no sé quién es el enemigo, no sé contra quién pelear. Antes de irme sabía, ahora el enemigo no está más o dice no estar y está y yo ya no sé dónde estoy parada (69).

No obstante eso, el objeto de su regreso está bien presente, y la persigue aun sin ella quererlo y a pesar de que recibe amenazas explícitas. Su pregunta: “¿Y si esto de estar metida en una cama ajena sin poder moverse fuera la forma de preservar la memoria, todo lo que tan rápido nos están quitando a fuerza de quitarnos el pan?” (69), recibe su respuesta de la mano de varios llamados telefónicos: “Te vamo a bajar. Salite de esa cama que te vamo a bajar. Lo sabemos todo. Conocemos tu misión. Vos querés la memoria, te vamo a bajar” (82); “Te vamo a bajar, pensás demasiado, sabemos quiénes son tus secuaces, te vamo a bajar...” (87).

Estas amenazas, a pesar de producirse casi al final del relato, son muy importantes, puesto que señalan la inscripción en este texto de uno de los motivos fundamentales de la narrativa de la argentina: la violencia propia del poder y sobre todo la que éste ejerce sobre las mujeres y sus cuerpos. En cualquiera de sus textos anteriores y posteriores a *Realidad nacional desde la cama* el/la lector/a podrá encontrar esta violencia ejercida desde instancias de poder, y se dará cuenta de la pregunta que la acompaña: cómo se relaciona –o es relacionada– la mujer con esta violencia? Una posible respuesta quizá sea la que plantea Fernando Ainsa (2000) en una breve nota sobre Luisa Valenzuela: desde el miedo que se vive individualmente “atenazado o no por la auto-culpabilización” (238) y se instala colectivamente a través de un silencio cómplice.

Esta íntima relación entre el miedo, la violencia y el olvido se puede observar en, por ejemplo, “Cambio de armas”, la *nouvelle* escrita en 1978 y publicada recién en 1982. En este relato, tras una serie de alusiones a la tortura física infligida a la protagonista –cuya marca más evidente es “[u]na cicatriz espesa, muy notable al tacto, como fresca aunque ya esté bien cerrada y no le duela” (Valenzuela 2008: 160)-, nos encontramos con que Laura sufre una suerte de amnesia que su cuerpo, y

la violencia ejercida sobre él por el hombre que está a su lado, van desmontando. En un momento de la historia, la voz narradora nos cuenta cómo este hombre, en silencio, la desviste en el living para acto seguido levantar la tapa de la mirilla de la puerta de entrada y dejarla trabada en lo alto, para que unos ojos apostados del otro lado los observen. La descripción de la violenta posesión que acontece después no tiene desperdicio:

El apareamiento se empieza a volver cruel, elaborado, y se estira en el tiempo. Él parece querer partirla en dos a golpes de anca y en medio de un estertor se frena, se retira, para volver a penetrarla con saña, trabándole todo movimiento o hincándole los dientes.

[...] En otros momentos, ella se olvida del ojo, de todos los ojos que probablemente estén allí afuera ansiosos por verla retorcerse, pero él le grita una única palabra –perra- y ella entiende que es alrededor de ese epíteto que él quiere tejer la densa telaraña de miradas (Valenzuela 2008: 172).

No hace falta recordar que esta escena de violación y vulneración de la intimidad de la mujer empezó a ser reconocida por cualquier ciudadano/a argentino a partir de las denuncias y los juicios a los militares tras el fin de la dictadura. Ello nos sugiere que la narrativa de Luisa Valenzuela apunta en su mayor parte a desvelar ese agujero de lo real por el que la violencia más feroz, la más atávica, la más posmoderna (Zizek, 2004), se infiltra en la historia colectiva e individual de los/as argentinos/as. En esa misma entrevista a la que ya hice referencia en párrafos anteriores, la argentina desvela los vínculos de este extenso relato con otro escrito con posterioridad y titulado “Simetrías”:

Sentí que tenía que escribirlo porque era como la otra cara, la simetría de un cuento muy anterior, “Cambio de armas”, que también tiene por protagonistas a la mujer y la tortura. Sólo que en el primero *creí estar inventando más de la cuenta*, creí estar cargando las tintas de esta situación de por sí tan cargada, escalofriante. Y de golpe *se supo que nada era demasiado*, en materia de torturas a las mujeres, que lo que había sucedido en esa sórdida realidad de los centros clandestinos de detención había sido tanto o más atroz, y emocionalmente tan rico, como lo que una escritora de morbosa imaginación pudo haber inventado o intuído [*sic*] (Díaz y Lagos 1996: 50; el subrayado es mío)

Tal y como reza el dicho: la realidad muchas veces supera a la ficción. Por eso mismo es que podemos aventurar que *Realidad nacional desde la cama*, enhebrada en la misma aguja que teje la historia de estos dos relatos, esboza un silogismo consistente en comprender el cuerpo femenino como espacio de resistencia y como escritura de sabotaje. A pesar o precisamente porque sobre él se inscriben con más saña y, por lo mismo, con más significado, los signos de una violencia que es propia y ajena, personal y colectiva, íntima y socialmente aceptada, naturalizada y perpetuada por todos y todas.

Tiene razón, pues, Fernando Ainsa cuando, en la cita que encabeza este apartado, señala la importancia de escribir para recordar, aunque en el quehacer de la argentina sea preciso acotar: escribir *con el cuerpo* para recordar, es decir,

comprometerse en cuerpo y letra a mostrar las sombras, aquello que no se quiere decir pero que está bien presente en el imaginario propio y ajeno. Otra cosa es que este cuerpo encarne, además, en un femenino que deviene “[...] símbolo de la organización política del cuerpo social” (1998: 138), tal y como fuera señalado por Jorgelina Corbatta en su momento, puesto que dicha identificación abre las puertas a comprender la relación de la mujer con su cuerpo y con los recuerdos que él guarda como una instancia de transformación no solo de su propia subjetividad sino de las relaciones de poder en las que ella misma se ve envuelta como ciudadana de la sociedad y del mundo.

En la novela hay varios pasajes que prueban mi argumento a propósito del silogismo. La pasividad del cuerpo de la Señora como catalizadora de la actividad frontal y desmesurada de los militares que la rodean, así como el ya mencionado discurso del doctor Alfredi sobre la imprevisibilidad del organismo humano indican cómo el cuerpo no solo es el eje alrededor y desde el cual se construyen y tienen lugar las pequeñas y, muchas veces imperceptibles, acciones resistentes; sino que además es también, y sobre todo, el espacio desde el cual es posible recuperar aquello que descansa en lo más profundo de nuestra mente, los impulsos, las pulsiones.

La forma en que Luisa Valenzuela proyecta el cuerpo en esta novela tiene el sentido de la acuciante necesidad de recuperar el deseo propio y saber que puede y debe ser expresado de todas las maneras posibles: con la voz, con el rostro, con el cuerpo entero, así esté bajo unas sábanas blancas o cubierto por ropas. Sin importar la pérdida de poder que ello conlleva o, mejor, dejando que la pérdida de ese poder se convierta en la fortaleza para enfrentar los intentos de dominio y manipulación de instancias mucho más poderosas como son los discursos del poder. Ese es, en definitiva, el silogismo que genera y estructura la pequeña trama narrativa de *Realidad nacional desde la cama*, y lo que posibilita la lectura alegórica que otros han hecho de ella.

## 5. V

En el conjunto de la narrativa de Luisa Valenzuela, esta novela viene a añadirse a todos aquellos relatos y novelas que de distintas maneras trabajan cuestiones como la violencia, el cuerpo y la construcción de la identidad femenina a partir del choque de los dos primeros. La única diferencia, no obstante, es que en *Realidad nacional desde la cama* el recurso retórico-semiótico de la alegoría se convierte en algo más que en una simple herramienta de revisión de la realidad. Decir, entonces, que “[l]a retórica de la enfermedad nacional se articula en el relato de Valenzuela de modo alegórico” (Gutiérrez Mouat en Díaz y Lagos 1996: 214) es acertado, siempre y cuando se tenga en cuenta que este modo de representación de la realidad evidencia, más que en ninguna de sus creaciones anteriores y posteriores, las profundas contradicciones entre lo constativo y lo performativo, esto es, entre la prédica y la práctica.

Al hablar de las contradicciones que se presentan entre estos dos niveles, se da a entender que la novela busca realizar un sabotaje de todos aquellos modelos de mundo que anteponen la metonimia a la metáfora, el significante al significado. De

un modo más que efectivo, *Realidad nacional desde la cama* logra desestructurar casi todos los discursos que se interrelacionan en el entorno de la Señora, consiguiendo de este modo que sus maquinarias queden desautomatizadas. No se olvide que textualidades como el *Manual* o las imágenes que bombardean a la protagonista desde la televisión forman parte de un polisistema mayor en el que los modelos de mundo buscan única y exclusivamente la objetivación y naturalización de la ideología hegemónica afín al poder. Sus modos de representación, fundamentados en la progresión rápida de secuencias lingüísticas o visuales, quedan contrarrestadas por la inactividad del cuerpo de la Señora, que transforma esta progresión en simple repetición.

La inmersión en los recovecos de su memoria produce la sensación de un movimiento, pero lo cierto es que, a nivel de la acción, la novela avanza de manera muy mínima y sutil. La extrañeza de la protagonista, su negativa a enfrentarse con aquellos huecos oscuros de su memoria, su confusión en torno al pasado y al presente se traduce en una estructura en la que la relación de la Señora con su cuerpo se mantiene estática e inamovible. O movable solo por la acción transgresora de aquellos otros que, como el Doctor Alfredo, aceptan la mutabilidad y la heterogeneidad como base de su identidad.

Así pues, no es solo que se repitan hasta el cansancio las referencias a la dificultad –propia, buscada, aceptada– de la mujer de recuperar su memoria más oscura. Es que, además, las situaciones en las que se va encontrando sin querer, los diálogos que se ve obligada a mantener con personajes como la mucama María, el mayor Vento, el soldado raso Lucho o el amante primeramente desdoblado en médico y taxista, y finalmente convertido en militar, la van llevando a una suerte de conocimiento negativo con respecto a su memoria y a la realidad. La novela termina con una pregunta que hemos leído a lo largo del relato: “-¿Y el país? pregunta ella, la muy realista” (106), para dar a entender a las claras que el proceso abierto desde el primer momento sigue y seguirá siendo inconcluso a pesar de la página en blanco, a pesar del vacío de las palabras que continuará con el cierre del libro y el final feliz de la historia.

## Referencias bibliográficas

- Ainsa, Fernando, “Viaje al país del miedo. Cambio y permanencia del miedo como tema: el ejemplo de Luisa Valenzuela”, *Arrabal*, 2-3 (2000), pp. 283-292.
- Artaud, Antonin. *Van Gogh el suicidado por la sociedad*. Buenos Aires: Argonauta, 2007.
- Asensi, Manuel. *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos, 2011
- *Sintaxis y modelos de mundo*. València: LynX. E-book, 2015.
- Bilbija, Ksenija, “El gran teatro del mundo (argentino): *Realidad nacional desde la cama* de Luisa Valenzuela”, en Gwendolyn Díaz y María Victoria Lagos (eds.). *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1996, pp. 191-208.
- Corbatta, Jorgelina, “Política sexual y política textual en tres escritoras del Cono Sur: Eltit, Peri Rossi y Valenzuela”, en Trevor J. Dadson (coord.). *AIH. Actas XII. Estudios Hispanoamericanos I* Birmingham: Department of Hispanic Studies, 1998, pp. 138-145.
- Díaz, Gwendolyn, “De Hegel a Lacan: el discurso del deseo en *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela”, *Revista Iberoamericana*, vol. LIX, nº. 164-165 (1993), pp. 729-737.

- “Entrevista con Luisa Valenzuela”, en Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos (eds.). *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1996, pp. 27-52.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo, “La alegoría nacional y Luisa Valenzuela”, en Gwendolyn Díaz y María Victoria Lagos (eds.). *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1996, pp. 209-220.
- Hall, Stuart, “Introducción: ¿quién necesita identidad?”, en Stuart Hall y Paul Du Guy (eds.). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003, pp. 13-39.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.
- Torras, Meri, “El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia”, en Meri Torras (ed.). *Cuerpo e identidad I*. Barcelona: Edicions UAB, 2007.
- Valenzuela, Luisa. *Realidad nacional desde la cama*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990.
- Peligrosas palabras –reflexiones de una escritora-*. Buenos Aires: Temas, 2001.
- Cuentos completos y uno más*. Buenos Aires: Alfaguara, 2008.
- Zizek, Slavoj. *Violencia en acto. Conferencias en Buenos Aires*. Buenos Aires: Paidós, 2004.