



Huellas que no se borran: ruptura y desdoblamientos psíquicos en tres obras de Luisa Valenzuela¹

por María Teresa Medeiros-Lichem

El desplazamiento y exilio forzoso que obligó a los opositores de la dictadura militar en Argentina en el periodo de la Guerra Sucia (1976-1983) a refugiarse en nuevos espacios vitales, provocaron tribulaciones de un choque violento. La ruptura emocional causada por tales experiencias de desarraigo origina una dislocación en la identidad del sujeto que a menudo deriva en la búsqueda esquizofrénica de una nueva identidad. En este deambular psíquico, el proceso de adaptación al nuevo espacio produce un quiebre en la percepción del 'yo', hecho en que los individuos, movidos por ímpetus extraños, sufren múltiples desdoblamientos que los llevan a actuar irracionalmente. Tal experiencia existencial trasladada a la ficción se refleja en un comportamiento desquiciado, resultante de circunstancias violentas ajenas a su voluntad.

¹ Este trabajo ha sido presentado en el contexto de la Jornada de Estudios "Migración, diáspora, exilio en América Latina: una mirada interdisciplinaria entre literatura y psicología" organizada por la Cátedra de Lenguas y Literaturas Hispanoamericanas del Departamento de Lenguas y Literaturas Extranjeras en colaboración con el Departamento de Ciencias de la Mediación Lingüística y Estudios Interculturales de la Universidad *degli Studi* de Milán, que tuvo lugar el 19 de abril 2012.



Por desdoblamiento se entiende el proceso de transformación de un sujeto distorsionado en su exploración anímica por reconstituir un 'yo' coherente y estable. El ser racional es suplantado por un sujeto fraccionado en sí mismo, donde ya no opera guiado por una conciencia racional y con autonomía propia, sino movido por potencias inconscientes, oscuras e incomprensibles para él mismo².

A través de la estrategia narrativa del desdoblamiento, la escritora argentina Luisa Valenzuela contrapone dos dimensiones de la experiencia vital: la realidad externa y el trauma reprimido, una vivencia en que olvido y memoria se pugnan por aflorar a la superficie consciente empujados por el deseo oculto de llegar a descubrir el Secreto³ de su desolación. El verdadero regreso y la reconstrucción del 'yo' serán posibles solamente después de liberar esta verdad reprimida.

El presente trabajo se centrará en tres obras de Luisa Valenzuela, *Novela negra con argentinos* (1990), "Tiempo de retorno" (*Tres por cinco*, 2008) y *Realidad nacional desde la cama* (1990) en que me propongo trazar un hilo conductor de los desdoblamientos de las psiquis dislocadas: la transformación de Agustín Palant en el caótico Magú de *Novela Negra*, el miedo al reencuentro de la "porteña renegada" en "Tiempo de retorno" y la crisis de identidad (argentina) representada por la Señora en el calidoscopio de personajes cambiantes que la rodean en *Realidad nacional*.

NOVELA NEGRA CON ARGENTINOS (1990)

La propuesta de Luisa Valenzuela en estas obras presenta un "sujeto des-centralizado", es decir un sujeto que ya no es el *cogito ergo sum* de Descartes, ni el dotado de autoridad de la modernidad, – el ser pensante, racional, poseedor de una verdad –, sino el 'yo' postestructuralista y posmoderno, nuestro 'yo' contemporáneo que no representa un individuo estable, ubicado en el centro del conocimiento, sino un sujeto

² Esta definición de desdoblamiento se inspira en las teorías de Julia Kristeva sobre el 'sujeto en proceso' (*subject in process*) y del 'sujeto parlante' en su condición de 'sujeto fraccionado' o *splitting subject* que actúa movido por fuerzas conscientes e inconscientes, en un proceso dialéctico. Véase el capítulo "From One Identity to an Other" en *Desire in Language* (1980). También Luisa Valenzuela en el apartado "El doble" en *Escritura y secreto* se refiere al proceso del desdoblamiento en personajes de Carlos Fuentes que "se desdobra[n] para presentarnos el anverso y el reverso de una realidad que queremos y no queremos ver" (2002: 39).

³ En su colección de ensayos *Escritura y Secreto* (2002) Luisa Valenzuela distingue la palabra "Secreto" escrita con mayúscula infundiéndole un carácter enigmático: "[...] el Secreto en tanto enigma o misterio de la vida al cual la literatura, hecha del puro lenguaje, trata de acercarse empujando en lo posible el límite de lo inefable" (12). "Escribir ficción es una búsqueda de tácitos secretos que nos irán acercando al calor del invalorable e inalcanzable Secreto" (2002: 18-19), o también cuando explica: "Escribir no deja de ser una forma de corporizar la nada de la creación, que carecería de armazón y de sustancia de no ser por el inmanente y a la vez sólido Secreto: el misterio, el enigma que la sostiene y le insufla existencia" (2002: 63).



en constante proceso de cambio – semejante al “*subject in process*”⁴ de Julia Kristeva –, cuyas acciones, pensamientos y sentimientos están íntimamente ligados, además de supeditados a sistemas ajenos a él.

Un personaje que representa este “sujeto des-centralizado” es Agustín Palant, el protagonista de *Novela negra con argentinos* (1990), escritor galardonado con una beca Guggenheim que llega a New York con el proyecto de escribir una novela. Desubicado en la inmensidad confusa de la ciudad laberíntica, Agustín decide buscar refugio en las montañas del Adirondacks para embarcarse en su obra creativa. Imbuido aún por el discurso sobre los peligros de la gran metrópolis, Agustín deambula una tarde por el submundo urbano para comprarse una pistola que lo proteja en su futuro retiro campestre. Por juegos del azar, un pasante le regala una entrada de teatro para la función que va a comenzar. A la salida, Agustín acompaña a la actriz Edwina Irving a su departamento y en el preámbulo de una entrega amorosa, él siente en su bolsillo el arma que acaba de comprar y – sin ningún motivo racional ni consciente le dispara un tiro en la sien. Agustín abandona sigilosamente el recinto y el resto de la novela va a ser una búsqueda laberíntica en la urbe extraña así como en su ‘yo’ interno del móvil que lo condujo al inusitado crimen. Este delito de novela detectivesca, marca el acto de ruptura que inicia la transformación física, psíquica y estilística en el escritor argentino. A partir de esta circunstancia casual – que podríamos clasificar como fatal si leemos la obra como una tragedia –, el sujeto autónomo Agustín Palant se embarca en un proceso de desdoblamiento, en una mutación del ser seguro de sí mismo en un ser dividido que actúa manejado por ciegos impulsos que surgen del inconsciente. Un hilo conductor de la novela será la búsqueda del motivo que lo llevó a apretar el gatillo en un momento que prometía más bien una experiencia gratificante.

Este ‘acto gratuito’ e insólito solo puede ser el resultado de un proceso inconsciente desligado de toda voluntad o razón explícita. El sujeto fragmentado se perfila claramente en el instante que disparó el arma. Cito:

Parecería que nada nace de su mano, sólo muere: si uno no puede dar vida, mata. ¿Mata? No puede haberme pasado a mí. Yo no lo hice. No, no yo. Yo no fui, sintió al verla caer a esa Edwina desconocida. Y quedó idiotizado con el revólver en la mano, como en un desdoblamiento. No fui yo quien apretó el gatillo y disparó un tiro y mató a alguien. En absoluto⁵. (1990: 23)

Valenzuela captura este instante del desdoblamiento del sujeto al apretar el gatillo en repetidas circunstancias a lo largo de la novela. En el esfuerzo por descifrar

⁴ El concepto de ‘sujeto en proceso’ acuñado por Julia Kristeva se refiere a un sujeto o agente en movimiento o transformación constante, cuya identidad es cuestionable. “A constantly changing subject whose identity is open to question” (1980: 125, n. 2).

⁵ La cursiva es mía.



el misterio, la narración de Agustín alterna entre la primera y tercera persona, entre su yo consciente y el impulso involuntario. Así dirá: "No es él, asesino. No puede ser él." (1990: 4).

O más adelante:

[...] y Magú ya no puede reconocer su espacio. Creo que dobló por aquí, dice, hablando de sí mismo en tercera persona, tratando de separarse de Agustín y ser el puro Magú, narrador de la historia. Sólo que, de la historia, sabe tanto como Agustín, o menos, más bien menos porque se está internando por el camino espiralado de aquél que dice la verdad a medias, que en cada curva miente un poquito más y cuando dice Vic [se refiere a víctima] trata de imaginarlo hombre, pero fue mujer. *Entonces todo se le va transformando hasta lo insospechable, hasta alejarlo a él de su propio recuerdo*⁶. (1990: 51)

Magú es la máscara del Agustín desdoblado, renombrado, disfrazado, transformado físicamente, con la barba rasurada. Al mirarse al espejo, no puede identificarse: "Se ha quedado sin su barba, se ha quedado sin su ropa, sin su nombre, dejó de conocerse cuando apretó el gatillo" (1990: 101).

El "acto incomprensible" (1990: 22) y la imagen de "la dulce sonrisa de Edwina en el momento mismo en que él sacó el revolver del bolsillo" (1990: 34) lo persiguen mentalmente:

Quién habría apretado el gatillo por él, *¿quién tan metido en él y tan ajeno habría impartido la orden?* [...]. La persona que él creyó ser hasta el instante del disparo nunca había existido.

El otro allí en su cama, en la cama permanecería hasta morir de desesperación y de peste⁷. (1990: 34)

La cita refleja el pensamiento de Valenzuela expuesto en *Escritura y Secreto*:

En la básica pregunta ontológica, siguiendo a Derrida y compañía importa menos saber quién soy que saber quién es ese yo que se plantea la pregunta. Hoy el tan mentado *cogito* cartesiano se analiza desdoblado: el yo que piensa no es el mismo yo que existe, hay un desplazamiento entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado. (1990: 15)

Es decir que el Agustín racional, el sujeto pensante o *cogito* ya no es el mismo que el que "tan metido en él y tan ajeno que ha [...] impartido la orden" de apretar el gatillo. Este ejemplo es un claro desdoblamiento del Agustín que actuó

⁶ La cursiva es mía.

⁷ La cursiva es mía.



maquinalmente movido por fuerzas ciegas de la fatalidad y el "otro", el Agustín/ Magú que físicamente está despertando en su cama, atormentado por el sentido de culpa, en una mañana de domingo.

A pesar de que no han quedado rastros del crimen que puedan delatarlo, Agustín vive perseguido por el terror de una angustia interna porque "sabe que de la culpa no se podrá escapar aunque logre escaparle a la justicia" (23). Son los ecos del inconsciente que, como "sitio de los significados reprimidos" (Kristeva/Weedon 88) luchan por salir a la superficie, que está – sin embargo – bloqueada. Esta angustia se refleja en varias instancias en sus diálogos con su interlocutora Roberta, ella le dice: "— Pensá qué culpa estás queriendo pagar, y por qué estás reclamando tanto castigo.", "—Sos el dedo en la llaga" (1990: 82), le contesta él.

En otra ocasión, en que el sentido de culpabilidad lo abruma, Magú le insiste: "— No boludíes. Estoy atado de pies y manos. Tengo mi conciencia, qué le vas a hacer, che [...]. Si ni siquiera sé por qué lo hice, si ni siquiera me di cuenta de que lo estaba haciendo" (1990: 53).

El quiebre de identidad se ahonda porque es incapaz de detectar el motivo que lo llevó al asesinato. Roberta le sugiere que podría haber sido un sueño o una alucinación, o el "acto gratuito" (1990: 39) de una comedia producto de su imaginación inspirada en Susan Sonntag, Camus o Gide. Ella insiste que no concuerda con la lógica el matar sin motivo a un desconocido, pero Agustín/Magú solo puede contestar:

—Si supiera por qué me entregaría a la policía. O mejor, nunca habría matado. Imagínate. No soy de los que andan haciendo justicia por propia mano ni violencia ni nada. No sé por qué maté, y eso es lo peor de todo. Cuando sepa por qué al menos voy a poder reconocerme de nuevo, aunque más no sea para que me condenen por asesinato. (1990: 39)

Con la identidad alterada, el personaje desdoblado Agustín/Magú no logra reconocerse a sí mismo: "Lo que necesito es saber por qué alguien se convierte en torturador, en asesino, saber por qué un ciudadano probo puede un día cualquiera y sin darse cuenta transformarse en un monstruo" (1990: 151).

A través de este viaje introspectivo, Agustín se va acercando al origen de su desolación. En *Escritura y secreto* la autora nos da la clave al explicar la estrategia del doble como mecanismo para revelar traumas reprimidos que se afanan por surgir al nivel consciente: "Somos nosotros y el otro, aquel que dormita en la penumbra inconsciente y en cualquier momento despierta de un salto y se convierte en amenaza" (1990: 37).

Luisa Valenzuela se vale de un segundo interlocutor, el médico uruguayo exiliado Héctor Bravo, para llevar al protagonista hacia la revelación de este ser "que dormita en la penumbra del inconsciente" y con ello hacia la posible reconstitución de



su Yo. Al escuchar el relato de Agustín/Magú, el médico presente que hay algo oculto que no logra aflorar a la superficie. Bravo le dice:

[...]¿Qué importa después de todo si la mataste realmente o lo soñaste o lo alucinaste o deseaste? Para el caso es lo mismo. La misma impunidad y la misma culpa [...]. Fue sin saberlo, en un estado tercero que no volverá a repetirse. Fue posiblemente el corte necesario para distanciarte de algo en tu pasado para vos muy insoportable [...]. Pensá qué hubo en tu pasado. (1990: 220)

Agustín intenta seguir negando ese pasado de horror, pero el trauma reprimido se articula al responderle:

—Nada. Nada, y eso es lo aterrador, nada mientras en mi misma casa de departamentos en Buenos Aires se llevaban a otros inquilinos, encapuchados, y no los volvíamos a ver. Nada, cuando unos vinieron a pedirme ayuda y no pude hacer nada ¿qué querés que hiciera? Si ni les creía del todo, ni siquiera cuando María Inés

— ¿María Inés?

—No importa. No me importa lo que me dijo, ni siquiera sé dónde se fue, ni me acuerdo de ella. Yo no sé nada, sólo sé escribir.

— ¿Y escribiste algo sobre todo esto?

El espacio de silencio fue largo. (1990: 220-221)

Este diálogo revela el anverso de la realidad, la verdad oculta que lo llevó a actuar irracionalmente al “apretar el gatillo”, así como la causa de su actual psicosis y abatimiento. El verdadero Secreto (con mayúscula) aún no se ha revelado del todo. Queda algo oscuro en el fondo de su inconsciente que solamente saldrá a flote cuando Roberta le proponga el regreso:

—Entonces volvete a Buenos Aires. Empezá de nuevo. Metete en otra novela. Pero novela-novela. Sin teatro, sin dobles.

—Ya no se puede chiquita. Dejame dormir.

—Yo me voy con vos, en una de esas. Volvamos a ser porteños probos.

—Imposible. Está la marca. La nuestra y la de ellos. *Demasiados cadáveres allá, contra uno solito aquí.*

—Estás loco. Los de allá no son tuyos.

—Como si lo fueran. Todos somos responsables. Escarban y sacan cadáveres de todas partes, de debajo de las piedras. Es intolerable. Es una ciudad construida sobre cadáveres, un país de desaparecidos. No hay vuelta posible.

—Escapar. (1990: 78-79)

La yuxtaposición de la muerte de la actriz con los crímenes de la represión política argentina atraviesa *Novela Negra* como un sutil leitmotiv. Es un hilo narrativo



inconsciente que sacude a Agustín cada vez que se acuerda de su víctima Edwina. Los “Demasiados cadáveres allá, contra uno solito aquí” son los fantasmas que persiguen a Agustín/Magú y los causantes de su quiebre emocional. Esta imagen le revela además la verdad “aterradora” de las desapariciones de seres queridos que él fue incapaz de impedir y a su vez ahonda su sentido de culpabilidad por su impotencia para salvar a los perseguidos. Es la “oscura” imagen que actúa como una epifanía y que será el inicio de una “cadena de significantes” (frase lacaniana)⁸ que lo acerquen al Secreto y encaminen hacia su liberación.

“TIEMPO DE RETORNO” (*TRES POR CINCO*, 2008)

Si Buenos Aires es para Agustín el lugar donde “no hay vuelta posible”, es también la ciudad que la protagonista sin nombre, la “porteña renegada” del cuento “Tiempo de retorno”, no puede emocionalmente afrontar. Después de vivir años en el exilio, y de evitar el desafío del regreso a su ya re-democratizada Argentina, esta mujer sintió que “la necesidad de volver se le hizo imperiosa y todavía no entiende por qué ni para qué” (2008: 123). En el avión que la traía de regreso encuentra a un mexicano bonachón que la convence de acompañarlo a La Plata donde él va a asistir a un congreso. Ella acepta la propuesta que será el interludio que prolongue el temido re-encuentro con su ciudad natal. El desarraigo sufrido en el exilio ha dejado huellas que han marcado su identidad. El desdoblamiento de la identidad del sujeto en este caso se dibuja en la comunicación entre “la retornada” y Rodrigo, el mexicano. En sus diálogos transluce un doble sentido que él no logra comprender. Son las vibraciones de sus fantasmas del inconsciente, de impulsos reprimidos que luchan por aflorar. Con el humor característico de Valenzuela, la protagonista compara la aventura con Rodrigo a los “números vivos de su infancia, esos intermedios entre dos películas”. En su fuero interno se dice: “No lo voy a descorticar ni voy a escribir un ensayo sobre emociones humanas [...]” (2008: 125). El remedio a su desasosiego no está en compartir con Rodrigo el motivo del no querer volver, en desahogar emociones. Ella no se va a “descorticar”, es decir arrancarse la corteza de la piel para exponer sus heridas abiertas (2008: 125). Ella no va a revelar el meollo de su incertidumbre, el Secreto que la bloquea y que le impide “volver del todo” (2008: 124). Este personaje no se “desdobla” exteriormente, como Magú. Su desdoblamiento es más bien interno, su sujeto fraccionado se desdobla hacia adentro y su “otro yo” es un ser atormentado por la

⁸ “That there are in the unconscious signifying chains which subsist as such, and which from there structure, act on the organism, influence what appears from the outside as a symptom, this is the whole basis of analytic experience” (Seminar V, 21.05.58., p.7). citado en <<http://www.lacanonline.com/index/2010/06/what-does-lacan-say-about-the-signifier/24> de noviembre 2012> (24/11/2012).



memoria de imágenes que no puede erradicar, ni que ella se atreve a confrontar. Para la “porteña renegada”, la experiencia de volver es:

Volver es un ir soltando amarras, es borrón y cuenta nueva y a la vez zambullirse en el pasado. Volver, como arrancarse una máscara, nos devuelve al intangible efecto final de lo que somos. Volver nos centra y nos anula. Ella no quiere volver y sin embargo ha vuelto. Está volviendo. Esta es apenas una breve etapa en el camino del verdadero regreso. (2008: 128)

Al contemplar la inmensa plaza frente al balcón de su hotel en La Plata, reaparecen en su mente las antiguas imágenes borrosas de dolor:

Allí están las marcas, los blancos pañuelos dibujados sobre las baldosas, esos hitos. Da unos pasos atrás, retrocede hasta la habitación y corre las cortinas del ventanal como quien cierra un espacio sagrado. (2008: 129)

La ruptura emocional que la llevó al exilio la ha convertido en un sujeto fraccionado, inestable que no puede encontrar su centro vital.

Ella siente que no hay retorno posible solo el peligro implícito de una caída en picada. Volver es darse de bruces con aquello que fue y con aquello que nunca más volverá a ser y con lo que sigue siendo igual, imperturbable. Volver, como retroceder en el tiempo, como huir para atrás, es imposible. (2008: 129)

Rodrigo intuye que hay algo muy fuerte que le impide volver pero a él no le concierne penetrar en ese lado oscuro. Para ayudarlo a superar su zozobra, le propone un viaje a México que postergue la decisión del regreso. En un ímpetu irracional, ella acepta el convite. Si un capricho del azar hizo que Rodrigo se sentara a su lado en el avión de retorno, otro incidente casual hace que el autobús nocturno que los lleva a Ezeiza sea objeto de un asalto en que los pasajeros son despojados de sus bienes y abandonados en plena autopista. Separada de Rodrigo en el asalto, un perro vagabundo se le acerca y la guía en el infalible camino de regreso. La niebla de la noche se va disipando y al clarear del nuevo día – también metafóricamente –, esta mujer ahora descalza, desposeída de documentos y de identidad, regresa a su ciudad: “A sus pies y frente a ella Buenos Aires era un fantasma” (2008: 132).

El proceso anímico de reconstitución de la identidad dislocada va llegando a su fin. Las huellas fantasmagóricas del pasado siguen latentes y si bien no se pueden borrar, su ciudad la espera “abriendo los brazos dispuesta a recibirla” (2008: 132) como dice el texto. La “porteña renegada” del inicio ha sido capaz de despojarse de su yo atrofiado, de liberarse de la pesada carga del miedo al retorno, del temor a enfrentar los fantasmas de las desapariciones misteriosas. En este nuevo amanecer, la



“retornada” se siente “renacida”, con nuevas energías para dar fin a su vida errante, para aceptar su nueva realidad y volver.

REALIDAD NACIONAL DESDE LA CAMA (1990)

Si el desdoblamiento en *Novela negra* fue la de un Agustín transformado en Magú, el de la ‘porteña renegada’ una dislocación introspectiva del sujeto, en el caso de la protagonista de *Realidad nacional desde la cama*, la ruptura y transformación del sujeto genera múltiples desdoblamientos en que los personajes cambian de roles y se transforman como figuras danzantes que giran alrededor de la Señora instalada en el escenario de su “gran cama” (1990: 11). El desdoblamiento se produce no ya como resultado de un problema o ansia personal, sino como pesadillas que sufre la Señora en las que emergen criaturas-caricaturas que personifican situaciones de la “realidad nacional” de la posdictadura: las huellas dejadas por la represión, la crisis moral, la inflación galopante, la desorientación general. Así el conscripto José Luis se transmuta en el rebelde Lucho de la Villa Miseria; su hermana Patricia apodada ‘Patri’ simboliza la Patria abatida que sufre infortunios y hambre en el barrio marginal; Alfredi es el médico afable de noche que se convierte en el taxista grosero durante el día, además de ser un coronel condecorado al final de la novela; y por último la mucama María alterna entre servir a la llamada Señora y ser la espía defensora de los valores militares, que además actúa como enlace entre la realidad externa de la inflación galopante y el caos al interior del bungalow donde se aloja la protagonista.

La Señora que ha regresado después de diez años de exilio con el deseo de rescatar su mundo perdido podría representar una continuación de la búsqueda de la ‘porteña renegada’ de “Tiempo de retorno”. Presa de un desasosiego, la Señora sin nombre se retira a un club de campo de golf con la esperanza de recuperar su ‘yo’ malogrado. La autora sintetiza el estado anímico de su personaje:

La mujer necesita descanso. Ha vuelto a su país al cabo de una larga ausencia y le cuesta reintegrarse a esta realidad tan otra, tan distinta de la que dejó atrás en otra época. Yace en la cama y tal vez recompone el pensamiento, tal vez revive y reconstruye como puede. (1990: 9)

Se puede enfocar el regreso de la Señora como un intento de reconstruir su identidad, en que su percepción se desdobra en dos niveles, el físico-real y el hiperreal⁹

⁹ Término acuñado por Jean Baudrillard en *Simulacres et simulation*. En la traducción al inglés, lo explica en estas palabras: “Simulation is no longer that of a territory, a referential being, or a substance. It is the generation by models of a *real without origin or reality: a hyperreal*.(1994: 1, la cursiva es mía)”. Y más adelante: “A hyperreal henceforth sheltered from the imaginary and from any distinction between the real and the imaginary leaving room only for the orbital recurrence of models and for the simulated generation of differences” (1994: 2-3).



de sus vivencias fantasmagóricas que adquieren tal autenticidad que el límite divisorio se esfuma. En una atmósfera que vacila entre el sueño y la vigilia, bien posicionada en el centro vital de su cama que “navega por aguas engañosas” (1990: 27) la Señora:

Piensa que ha visto unos reflejos castrenses en los vidrios y ahora siente como mansas sacudidas que la van meciendo sin entender por qué. [...] De golpe descubre una mano que con cuidado infinito, con delicadeza, asoma de bajo de la cama y muy lentamente le roba un paquete. Aparece enseguida otra mano, y otra, cada vez a mayor velocidad, aligerándola de los paquetes de comida. (1990: 28)

Esta vivencia va tomando intensidad, las manos se multiplican, la Señora grita, las manos rapaces se esfuman. Vuelve la calma y la Señora quiere “mirar bajo la cama para develar el misterio, quiere mirar no quiere mirar, como cuando los temores de chica” (1990: 29). A su nuevo grito aparece María, la mucama. Volvemos a la realidad. La Señora se queja de que hay gente debajo de su cama y que le han robado la comida. A lo que la mucama le advierte:

— ¿Debajo de la cama?, repite María haciéndola consciente de su insensatez. Debajo de la cama no hay nada, yo misma me encargo de limpiar y sé perfectamente que debajo de la cama no hay nada, ni una pelusa. (1990: 30)

Devaneos entre estos dos planos de realidad se repiten a lo largo de la novela con creciente intensidad y con diferentes actores que representan aspectos de la realidad nacional “en estos tiempos tan aciagos” (1990: 36). Estando ella dormida, sin respetar su sueño, los militares se han instalado en su habitación para dirigir sus maniobras. En una confrontación entre el Mayor Vento y el conscripto rebelde Lucho, los niveles entre sueño y realidad vuelven a confundirse. Los soldados apresan al joven insubordinado y lo llevan a que pase la noche en un pozo donde será víctima de despojo. La atmósfera pesadillesca deriva en asociaciones irritantes. Metida en su cama, la Señora:

Mira, sin asomarse demasiado, apenas las pestañas, y al mirar piensa que lo que ve la compromete, y cierra los ojos, apretados, pero el cerrar, el tratar de ignorar lo inignorable, aquello que está ocurriendo bajo sus propias narices, a su cabecera como quien dice, no es más que una pantalla fina que de nada la protege. (1990: 40)

En su mente se entremezclan estas visiones turbulentas con temores del pasado que despiertan recuerdos reprimidos en el fondo de su inconsciente. Al ver al Mayor Vento conduciendo operaciones, la Señora sospecha:

Algo de esto ha sido vivido antes, aunque quizá no directamente por ella. Algo está allí al borde de su memoria tratando de expresarse y ella no quiere



recuperarlo. Quiere, y se esfuerza, y sabe que es muy necesario, vital casi, y quedándose muy quieta con los ojos cerrados presente 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 incongruencia¹⁰. (1990: 79)

Es precisamente la ansiedad por superar esta conmoción interna producida por el regreso y por *encontrar las piezas de algún rompecabezas interno* que la Señora sufre múltiples procesos 'incongruentes' de desdoblamiento. En *Escritura y secreto* Valenzuela se refiere a estas transformaciones como:

un tiempo, que como los seres que lo transitan, se desdobla para presentarnos el anverso y el reverso de una realidad que queremos y no queremos ver, simultánea y feroz, donde los opuestos se conjugan o se destrozan como hermanos siameses. (1990: 39)

La consecuente crisis moral de la nación se refleja en estos dos rostros, el anverso proyectado en la pantalla de la televisión que muestra imágenes de bienestar y prosperidad, y el reverso de una realidad que se percibe al descorrer las cortinas del ventanal que revela el campo de entrenamiento militar y las miserias de la Villa adjunta. La protagonista de *Realidad nacional desde la cama* quisiera apoderarse de esa "realidad" benéfica de la pantalla y lamenta los tiempos idos cuando dice:

— 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 ni contra quién pelear. Antes de irme sabía, ahora el enemigo no está más o dice no estar y está y yo ya no sé donde estoy parada. (1990: 69)

Y prosigue su gimoteo:

Volví para encontrarme con eso y no con esto. Volví para recuperar la memoria y me la roban, me la borran. Me la barren. ¿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? Y había tanto pan, había vino, sigue lloriqueando la señora. (1990: 69)

En el plano hiperreal de los personajes este 'anverso y reverso' de 'opuestos que se conjugan' están representados con ironía y humor en el contraste entre el benévolo médico noctámbulo Alfredi y el vulgar taxista diurno, dos expresiones de una misma persona, dos caras 'siamesas' de la realidad. Antes de entregarse al sueño nocturno, la Señora recibe la sorpresiva visita del "llamado doctor Alfredi" (1990: 46) a quien le confiesa su zozobra y desconcierto anímico que hasta le hace ver "militares encima de

¹⁰ La cursiva es mía.



mi cama" (1990: 46). Le explica: "De momento siento como si quisieran borrar la memoria qué sé yo, tachármela con otras inscripciones. No entiendo nada" (1990: 49).

Su mal es una confrontación de voluntades entre el querer preservar la memoria y el borrón del olvido que Alfredi diagnostica como "mal del sauce" (1990: 49). Al despertar del dulce sueño (¿o pesadilla?), el médico se ha transformado en un tosco taxista que le reclama el desayuno y deja vislumbrar el malestar general de la población por boca de sus pasajeros "podrido[s] en problemas" (1990: 55).

La dimensión política de la *nueva* realidad posdictatorial va tomando vigor en un ritmo creciente a medida que regresan las manos fantasmagóricas a robarle las medialunas del desayuno y que la inflación galopante, el hambre de los habitantes de la villa y la desazón colectiva se hacen más palpables. Como en un sueño dentro del sueño, el Mayor Vento va a su vez cobrando *realidad*, se personifica y habla. La Señora se queja de haber visto una mano debajo de su cama que se ha llevado su café y posiblemente también sus medialunas. Este lamento que María interpretó como "insensatez" o locura (1990: 30), Alfredi como "mal de sauce", es para el Mayor Vento una acción de la izquierda, de la "verdadera lacra":

— Afirmativo, señora. Muy cierto. Se llevan todo. Típica actitud de la izquierda ya obsoleta para sembrar el desconcierto en la población. Se llevan todo, provocan desabastecimiento. Hacen cualquier cosa por desestabilizar el sistema y seguir vigentes. Se roban alimentos, incitan a las clases menesterosas a saquear supermercados y, lo que es más grave aún, el gobierno no reprime, no toma medida alguna. Por lo tanto, nuestro deber es cambiar el gobierno. (1990: 63)

El Mayor Vento articula el pensamiento militar posdictatorial que no aprueba la política de restitución del periodo democrático de Alfonsín. Lo que el Mayor juzga como la "verdadera lacra" está representada en el personaje multifacético Lucho, el de las manos fantasmas que roban las medialunas para saciar el hambre de su hermana Patri en la villa, quien a su vez es José Luis Gutiérrez el soldado que cumple con el servicio militar obligatorio, así como el conscripto rebelde a quien castigan metido en un pozo durante la noche y el Lucho desertor atado con sogas contra el alambrado. Su opinión sobre los militares es tajante, como cuando le susurra a la Señora: "Usted no ve nada, no vio nada, ni verá. Si ve, la matan. Son peligrosos, tenga cuidado. Ellos no juegan. Ellos pretenden salvar la patria a patadas (1990: 73).

En efecto, la Señora se ahonda cada vez más en este ambiente de extraños acontecimientos. El diagnosticado "mal de sauce" refleja su desconcierto y carencia de voluntad, un querer rehuir de la realidad palpitante. Si al inicio de su aventura en el búngalo campestre prefería asumir la actitud de "avestruz", de no enterarse de lo que sucede "metiendo la cabeza en la arena para no ver" (1990: 14), las circunstancias vividas en su retiro la llevan a un cambio de actitud. Al final de la obra la Señora decide: "No quiero hacerme nunca más la avestruz, quiero saber" (1990: 105). Es decir



que ahora ha interiorizado que para poder re-ubicarse en esta *realidad nacional* necesita recomponer la memoria.

Es quizás la recuperación de esa memoria 'robada, barrida y borrada' la clave cifrada del "rompecabezas interno" (1990: 79) que la lleve a reconstruir su identidad desquiciada y develar el "Secreto" de su malestar anímico. Los múltiples desdoblamientos que ha observado al nivel de los hechos y de la hiperrealidad de su imaginación exacerbada ¿podrán ayudar a aflorar el trauma reprimido que la atormenta? Como en el caso del Agustín/Magú, o de la porteña 'retornada', la reposición de un 'yo' coherente será posible si se traspasa la barrera de la desmemoria y del olvido.

El recurso narrativo del desdoblamiento como proceso de transformación del sujeto en las tres obras estudiadas ha valido de viaje introspectivo hacia la reconstitución de la identidad. En un deambular psíquico poblado de fantasmas, las visiones que persiguen al Agustín/Magú, a la porteña renegada y a la Señora sin nombre actúan como el reflejo de una huella oculta que no se borra. Son señales del peso de una culpa que acosa a Agustín por su omisión al no socorrer a los perseguidos, en particular a María Inés, son los espectros que atormentan a la porteña en su pánico al regreso. Otros son los fantasmas que acometen a la Señora en figuraciones hiperreales que visualizan sus miedos inconscientes a una memoria que aflora y a la culpa de querer 'jugar al avestruz'. El viaje de los tres protagonistas se inicia con una desubicación, una pérdida del equilibrio personal y con un sentido de culpa, un viaje que se expande en un recorrido por experiencias inauditas y que avanza a fuerza de hurgar en la memoria, hasta lograr el reconocimiento de una culpa que eventualmente los llevará a liberar la verdad reprimida y a entrever (quizás) el ansiado Secreto de su congoja.

Así como en otras obras de Luisa Valenzuela, los tres textos expuestos tienen un desenlace abierto con un tinte de esperanza. Por muy terribles que hayan sido los traumas derivados de la represión, de desplazamientos y exilios, existe la posibilidad de regenerar la identidad desbocada, siempre que el sujeto esté dispuesto a emprender un viaje introspectivo que le revele la íntima verdad, el Secreto que guarda la Memoria y que lucha por salir a la luz.

BIBLIOGRAFÍA

Baudrillard J., 1994, *Simulacra and Simulation*, Trans. Sheila Faria Glaser, The University of Michigan Press, Ann Arbor.

Kristeva J., 1980, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Ed. Leon S. Roudiez, Columbia UP, New York.

Lacan J., Seminar V, 21.05.58. citado en <<http://www.lacanonline.com/index/2010/06/what-does-lacan-say-about-the-signifier/>> (24/11/2012)



Valenzuela L., 1990a, *Novela negra con argentinos*, Ediciones del Norte, Hanover, NH (USA).

Valenzuela L., 1990b, *Realidad nacional desde la cama*, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires.

Valenzuela L., 2001, *Peligrosas palabras-reflexiones de una escritora*, Temas Grupo Editorial, Buenos Aires.

Valenzuela L., 2002, *Escritura y secreto*, Ariel, México.

Valenzuela L., 2008, "Tiempo de retorno", en *Tres por cinco*, Páginas de espuma, Madrid, pp. 123-132.

Weedon C., 1987, *Feminist Practice & Poststructuralist Theory*, Blackwell, Cambridge, MA.

María Teresa Medeiros Lichem es Doctora en Literatura Comparada por la Carleton University, en Canadá. Ha enseñado en universidades en Nueva York, Ottawa, Innsbruck, Alberta y Viena. Actualmente desempeña tareas de investigación y docencia en la University of Vienna, Austria, en el Departamento de Estudios Europeos y Lenguas y Literaturas Comparadas. Sus líneas de investigación se centran en el tema de la narrativa femenina en América Latina. Ha publicado *Reading the Feminine Voice in Latin American Women's Fiction: From Teresa de la Parra to Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela* (2002); *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: Una relectura crítica* (2006); *Texto, contexto y posttexto: Aproximaciones a la obra literaria de Luisa Valenzuela* (co-editado con G. Díaz y E. Pfeiffer. 2010) y es co-coordinadora de 'Bolivia: Nuevas tendencias en la literatura y las artes' *Nuestra América. Revista de Estudios sobre la Cultura Latinoamericana* (2007). Asimismo ha publicado ensayos en revistas académicas y volúmenes colectivos en Europa, América Latina y Estados Unidos.

maria.teresa.lichem@univie.ac.at