

De ceremonias y de venganzas

Cola de lagartija (1983) de Luisa Valenzuela, una lectura a cuarenta años de su publicación



María José Punte

Universidad Católica Argentina. Universidad de Buenos Aires, Argentina.
majo.punte@gmail.com

La novela *Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela fue publicada en 1983, hace cuarenta años. Yo la leí a mediados de los años noventa para incluirla en mi tesis de doctorado integrando una serie de textos sobre peronismo. Volver a ella en el actual contexto, el de las elecciones presidenciales del año en el que celebramos los cuarenta años del retorno a la democracia, hace resaltar sus aspectos más inquietantes. Es como subirse a una máquina del tiempo, pero que nos lleva del pasado al presente, es decir, algo parecido a un contrasentido. Se convierte, así, en una máquina algo extraña. La figura payasesca del Brujo hace reverberar ciertos ecos siniestros con algún(os) candidato(s) de la actual coyuntura. Es imposible no pensar en la historia argentina como tramada desde una temporalidad otra, de círculos concéntricos; una que no es lineal, sino espiralada. El personaje del Brujo sostiene en un momento algo que remite a esta idea de presentificación:

(¿dije que estoy escribiendo mi novela? Mentí. En realidad estoy componiendo un diario íntimo para que el hoy tenga lugar en todos los tiempos. Aunque estas etiquetas son despreciables; mi vida y por lo tanto mi diario constituyen una gran novela. *La novela. La Biblia*). (Valenzuela, 1983: 51, la cursiva es del original)

El tiempo se abisma en ese “hoy”, en un presente continuo, que es como un punto que se sitúa en una esfera y puede estar en todos lados.

Hoy voy a retroceder, voy a recuperar al que fue hace mil años, en vida del Generalis, cuando él y nadie más que él sabía de mis poderes y los acaparaba. Buena fórmula para mí mientras él fuera quien era y yo su secreto copiloto. Hasta que empezó a declinar y yo determiné que ya no merecía la exclusividad de mis poderes. ¿No me nombró acaso su sucesor extraoficial? Y con razón. Sucesor siempre soy, con o sin nombramiento: soy quien viene después y quien crea los sucesos. (Valenzuela, 1983: 226)

De José López Rega (1916-1989), apodado “El Brujo” por su conocida vinculación con el esoterismo, no se habla demasiado en estos tiempos que corren. Tampoco se hablaba

en ese momento de transición en el que Luisa Valenzuela escribe una novela que se inserta dentro del corpus de la narrativa sobre la dictadura que asoló a la Argentina entre 1976 y 1983, y que dio una vasta producción novelística. Se evita mencionar, con cierto temor supersticioso, a quien hiciera una vertiginosa e insólita carrera política bajo el ala de un ya avejentado Juan Domingo Perón, y llegara a ocupar el cargo de ministro de Bienestar Social durante los gobiernos peronistas que van desde Héctor J. Cámpora hasta Estela Martínez de Perón (más conocida como “Isabelita”). En mayor medida, esto se vincula con su rol de organizador del grupo terrorista paramilitar Alianza Anticomunista Argentina (Triple A) que empezó a operar en 1974, y para el que echó mano de los recursos del Estado. No se hablaba, porque todavía se lo tenía bien presente de alguna manera esquiva. Los años previos a la dictadura, la antesala que la fue preparando, encuentran su cifra interpretativa en este personaje estrambótico, fácil de ridiculizar, pero oscuro y, en varios sentidos, irreconocible como resultado de un anamorfismo. El texto de Valenzuela, leído desde ahora, debería obligarnos a pensar en esa forma de la fascinación por este tipo de personajes que retornan, como los zombies. Bajo estas especificaciones, el canon nacional no parece albergar demasiados ejemplares (por suerte). Sin embargo, sería un buen ejercicio explorar estas figuras un poco más.¹ ¿Cómo es posible que emerjan en la política argentina sujetos que logran reunir entre sus atributos el desparpajo con la crueldad, la inoperancia con el poder de seducción? Pero, sobre todas las cosas, una maldad sin límites que se manifiesta en el desprecio por la vida ajena y en una brutalidad que termina destrozando todos los pactos de convivencia.

Arrastro a los otros a la muerte para alejar a la muerte de mí. Desgarrar a los otros significa congelar el momento. La muerte como prolongación de mis dedos es decir no impregnándome. Muerte que no me atañe cuando la produzco, no me toca. Manipulo la muerte, la manejo a voluntad y ella me respeta y no me toca. (Valenzuela, 1983: 234)

Aquí tengo, frente a mí, el ejemplar gastado de editorial Brujuela (que creo haber comprado usado), lleno de subrayados incoherentes y de una mirada de “*post-it*” en colores pastel. La máscara impávida de López Rega nos mira desde la ilustración en sepia de la tapa, en la que ocupa un lugar central, flanqueado de otras imágenes identificables: rodeándolo como una especie de triángulo (torcido) están Perón, Eva e Isabelita. Estas cuatro efigies se ven enmarcadas por la lagartija del título, ella sí ubicada en un primer plano y diseñada en color verde esmeralda, con un aire de deidad azteca. La posible referencialidad de los hechos históricos se disuelve rápidamente al entrar en el texto, que se construye como esa pirámide del final con los aportes que traen todos los participantes de la historia colectiva, pasados y futuros. Los juegos de espejos que la componen y que son tematizados de diversas maneras componen una clave más para ir desmontando los varios niveles de lectura.² El Reino de los Esteros, fructífero y amenazante a la vez, es como el país que la narración busca descifrar: un lugar pantanoso, exuberante, tramado de autoritarismos –así como de solidaridades–, resistente y voluble, dramático y frívolo, cartesiano y supersticioso. Un cubo mágico que nunca termina de armarse, no importa todas las vueltas que le demos.

1 Juan Pablo Dabove desarrollaba un argumento en esta dirección cuando incluía *Cola de lagartija* como parte de una “galería monstruosa” de la literatura argentina, una serie a la que pensaba desde la teoría que aborda al monstruo como un discurso cultural. Su propuesta apuntaba a pensar una historia cultural argentina no tramada desde una memoria de próceres y héroes, sino de gauchos, bandidos, “negras ávidas”, indios, inmigrantes “plagados de taras”, malas mujeres y “portadores de ideologías disolventes”. Esta genealogía permite pensar a los monstruos como “el motor secreto en la definición de la cultura argentina” (2005: 203).

2 Se toman este trabajo, por ejemplo, los análisis de Annick Mangin (2015) o de Bruce Gartner (1996).

Se trata de un perfecto juego especular con un superyó represor en superficie (el gobierno) y su contracara represora bajo tierra (el brujo). Esta figura nos traba el movimiento, no ofrece ni la más mínima libertad intersticial. Es el “doble bind” de Bateson. Las actuales estructuras de poder del gobierno central se articulan sin lugar a duda en la cognoscencia de un yo lábil por parte del pueblo, adquiriendo así un poder de manipulación sobre dicho pueblo gracias a la cara oscura de la realidad que les es presentada, despertando el miedo supersticioso y a la vez una vaga promesa de salvación por la magia, congelándolo, de esta forma, en el dominio de lo imaginario. (Valenzuela, 1983: 45)

Para mí, esta novela fue la puerta de entrada a la obra de Luisa Valenzuela a la que seguí visitando a través de los años y muchos textos más. El personaje transformista del Brujo, megalomaniaco y violento, hiperactivo y narcisista –típico comentario suyo: “Obedezco a un ser superior que dicta mi conducta: me obedezco a mí mismo” (Valenzuela, 1983: 33)–, corporiza esa figura de la “máscara” que constituye uno de los elementos centrales para la poética de esta autora. Como ella ha explicado en numerosas ocasiones, la máscara es la escritura. O la escritura es una máscara, mediante la que una subjetividad en posición de escritora explora los espacios más recónditos de su psique, a los que no les teme. O, precisamente porque le producen horror, se lanza a una investigación aventurada de aquellos sitios de lo abyecto. La máscara revela, es un médium, por eso interviene en los rituales como uno de sus objetos privilegiados. También es una partícipe de la vida de la fiesta, una de cuyas formas es el carnaval. Es activada como el nudo entre lo sagrado y lo profano. En ese sentido, la novela funciona como un diálogo entre este Brujo, que por momentos hasta resulta gracioso, con una voz narrativa que se apropia de la autora, que aparece nombrada a veces como Luisa, a veces como “Rulitos”. La ambigüedad es el hilo con el que se va cosiendo esta historia, dando a entender que esa lectura es extensible a la historia.

yo soy el que siempre he sido, y si no me cantan más los folkloristas no ha de ser por falta de méritos de mi parte. Ha de ser por miedo. Miedo sí que inspiro y lo digo con orgullo, el miedo es el sentimiento más puro que tiene el ser humano porque le impide actuar con cordura y lo obliga a ser él mismo. Mucho más que el amor, el miedo dignifica. (Valenzuela, 1983: 226-227)

Pero, ¿quién es ese yo que, al narrar, se apropia de la primera persona? La oscilación entre personaje y autora es un mecanismo que da cuenta, no tanto del efecto de carnavalización y enmascaramiento, sino del carácter agonístico de la escritura. Es una lucha del orden del hacer en la medida en que se lo piensa inseparable del conocer. Invita a saber más, aun mediante la exploración de todo aquello a lo que no se quiere nombrar ante el temor de darle entidad. Y esta persona narradora que, al otorgar la palabra, hace emerger lo pestilente junto con lo vital, no por casualidad viene con determinaciones de género. Es una mujer la que testifica, algo tironeada entre el espanto y el deseo; y que, sin evadir el compromiso con lo político, reivindica su atracción por la vida y por ser amada. ¿Se puede amar en tiempos de dictadura, con las *razzias*, las desapariciones, la tortura? “Me muevo, sigo escribiendo con desilusión creciente y también con cierto asco. Asco hasta conmigo, por farsante, por creer que la literatura va a salvarnos, por dudar de que la literatura va a salvarnos, todas estas contradicciones. Un vómito” (Valenzuela, 1983: 200). Y, sin embargo, el resultado de “escribir con el cuerpo” (concepto central a la poética de la autora),³

³ Sharon Magnarelli hace un análisis muy detallado de las diversas acepciones que puede tener esta idea y de una ambigüedad propia de la literatura por la que resulta muy difícil discernir si es la realidad la que afecta a la ficción o es la ficción la que afecta a la realidad (1996: 56). Luisa Valenzuela la denuncia en muchas ocasiones, por ejemplo, en uno de sus ensayos publicados como *Peligrosas palabras* (2001). Si bien, la escritora no termina de definirlo, deja en claro que se trata de una forma de

un cuerpo generizado que no duda en cruzar la mostración de la violencia política con una política de los afectos, es lo que permite pensar a la dictadura, a todo régimen dictatorial, como un hijo digno del patriarcado. Así es como emerge la figura de las brujas (la Machi, la 730 Arrugas) como la enemiga más eficiente del Brujo, una que lo minimiza mediante la ridiculización porque le muestra su verdadera estatura de enano fascista gesticulante. O incorpora en el relato a la costura como metáfora del trabajo colectivo, en el plano de lo material y de lo simbólico, que es lo que termina funcionando como la estrategia más adecuada para terminar con el enervamiento solipsista de este personaje que, de tan absorto en su virilidad, se propone auto-engendrarse sin ayuda de ninguna mujer.

Me haré un hijo que también será parte de mí y lo llamaré Yo. Un hijo con el que saldremos –saldré– a dominar el mundo. Yo nos irá abriendo paso, el resto dejalo por mi cuenta. (Valenzuela, 1983: 251)

Cola de lagartija toma cuerpo en un momento liminal de nuestra historia común, de pura expectativa, pero en el que la sociedad todavía no se había despertado completamente del horror. Mirarla a la distancia implica sorprenderse por las posibilidades que emergen de la escritura, de aquello a lo que se le puede dar inteligibilidad mediante el gesto de otorgarle la palabra. El texto, con su intensa ficcionalización y sus desbordes imaginarios, es una máquina que sigue narrando, que cuenta el presente desde una orilla lejana, casi mítica. Le abre los pliegues a ese cuento que se sigue contando para que podamos ver algo de lo que nos pasa hoy delante de los ojos como una fantasmagoría incomprensible, imagen tras imagen. Operación quirúrgica, la de este texto, porque no duda en cortar y mostrarnos las disfunciones y los enquistamientos que fue produciendo el devenir que nos construye como nación. La sangre brota a raudales, hasta que solo queda una viborita que vemos pasar, insidiosa por lo insignificante. Allí radica, tal vez, la venganza de la novela, una que haciendo uso de la gama de afectos feministas que recomienda Sara Ahmed en su libro *La política cultural de las emociones* (2004) –la indignación, el asombro y la esperanza–, refuerza su carácter de exorcismo textual. Sobre todo, es el asombro el que parecería definir los trazos que configuran a la narradora. Ahmed sostiene que el asombro implica ver al objeto como si fuera la primera vez. En ese encuentro, no lo reconocemos, lo que permite que sea posible transformar lo ordinario en extraordinario. Enuncia algo que viene muy a cuento de esta novela: “El cuerpo se abre a medida que el mundo se abre ante él; el cuerpo se desenvuelve en el desenvolverse de un mundo al que nos acercamos como si fuera otro cuerpo” (Ahmed, 2015: 273). La apuesta de este cuerpo tramado desde la narrativa es dejarse atravesar por un cuerpo totalmente extraño, el del Brujo, un desafío que conlleva muchos riesgos.

En esta sencilla ceremonia hago abandono de la pluma con la que en otras sencillas ceremonias te anotaba. Ya ves. Somos parecidos: yo también creo tener mi gravitación en los otros. Callando ahora creo poder acallarte. Borrándome del mapa pretendo borrarte a vos. Sin mi biografía es como si no tuvieras vida. Chau, brujo, *felice morte*. (246)

La novela, por cierto, no concluye con este párrafo. Con él se cierra la segunda de las tres partes que la conforman y que llevan los siguientes títulos: EL UNO, D*OS, ¿TRES? La tercera parte, si bien termina con la muerte por implosión del Brujo, no sin clarividencia está enmarcada por signos de pregunta. Es decir, no se trata

conocimiento que se produce en el cuerpo mismo, que puede ser resultado de una “memoria de los poros” (Valenzuela, 2001: 120), y que se vincula con la lucha de quien escribe contra lo que se resiste a ser verbalizado.

de plantear la duda como una forma de vacilación. La pregunta es la apertura, los puntos suspensivos de esta historia que no termina, para bien y/o para mal. La serie numérica intervenida por los juegos de grafía está haciendo referencia a una forma de pasaje desde una concepción unívoca (de la política, de la historia, de la vida social, de la noción de cuerpo), mediante la puesta en vilo de la separación que propone una estructura binaria, hasta la posible apertura de ese supuesto binomio primordial hacia una necesaria proliferación. Una estructura, por lo tanto, que se asume como deseante y diferida.

Al comienzo de la novela, dialogan la narradora-protagonista, la escritora Luisa (alias “Rulitos”), y su amor-militante, Alfredo Navoni. Allí se dice lo siguiente:

–Esta desgracia se repite cada tanto en la historia de la humanidad. Se llama fascismo.

–No tenía por qué ocurrirnos a nosotros. Un pueblo alfabetizado, brillante, trabajador, pacífico. (Valenzuela, 1983: 18)

Veloz de lengua, la mujer responde con un sarcasmo a esa forma de ingenuidad implicada en el discurso racional del varón, que en una mera frase logra sumar un fatalismo (rayano en la superstición), con el etiquetado fácil (es el “fascismo”). Ella desliza, haciendo gala de un coqueto gesto de candidez “femenina”, un comentario que pone el dedo en la llaga que atañe a las responsabilidades colectivas. Desmonta, también, de un plumazo una serie de lugares comunes sobre la “argentinidad”. El espejo deformante que configura la novela *Cola de lagartija* nos sigue hablando a cuarenta años de distancia, no tanto para señalar un eterno retorno de lo mismo, sino para alertarnos de que la convivencia democrática es un trabajo constante, insistente, azaroso. Uno que va cambiando de signo, de exigencias y de formas de manifestarse. Pero que ha dejado en claro qué es aquello a lo que decimos Nunca Más.

Bibliografía

- » Ahmed, S. (2015 [2004]). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- » Dabove, J. P. (2005). Claudicaciones de la razón letrada y romance nacional totalitario: sobre *Cola de lagartija*, de Luisa Valenzuela. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXI, núm. 210, enero-marzo, pp. 203-220.
- » Gartner, B. (1996). “‘Un regodeo en el asco’: Cuerpos despedazados en *Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela”. En Díaz, G. y Lagos, M. I. (eds.), *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*. Cuarto Propio, pp. 79-111.
- » Magnarelli, S. (1996). “Luisa Valenzuela: Cuerpos que escriben (metonímicamente hablando) y la metáfora peligrosa”. En Díaz, G. y Lagos, M. I. (eds.), *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*. Cuarto Propio, pp. 53-77.
- » Mangin, A. (2015). “Literatura y dictadura: *Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela”. En Chikiar, B. I. (comp.), *El vértigo de la escritura. Jornadas Luisa Valenzuela*, pp. 126-133. En línea: <<https://www.luisavalenzuela.com/wp-content/uploads/2017/05/Vertigo-con-Portada.pdf>>.
- » Valenzuela, L. (1983). *Cola de lagartija*. Bruguera.
- » Valenzuela, L. (2001). *Peligrosas palabras*. Temas.