COLA DE LAGARTIJA: LATIGO DE LA PALABRA Y LA TRIPLE P

POR

MARTHA PALEY FRANCESCATO

George Mason University

I. «EL UNO»¹

¿Quién es el hombre? ¿Cuál es su nombre? «Dicen que Manuel o Daniel. Un nombre común. Pero también le dicen Gurí, Eulogio, Estrella, Seisdedos, el Serruchero, Hormiga Roja» (p. 19).

El: «Voy nombrándome a cada paso para no dispersarme, no perder mi identidad tan mía... Sólo yo sé nombrarme, sé serme y hacerme. Ellos ni saben cómo en verdad me llamo, cuál es mi verdadero nombre» (p. 243).

En resumen: el Brujo divinidad omnipotente; para quien el único goce reside en el poder: «dominar el mundo es la única voluptuosidad posible, el gran orgasmo cósmico» (p. 298). No necesita orgasmos compartidos con la mujer. «¿Mujeres? ¿Para qué quiero mujeres? Yo vengo con mujer incorporada, soy completo» (p. 32). Su dictamen es una subversión de la simetría, en la cual está basada la diferencia entre los sexos. En su lugar se establece otra simetría que es a la vez una oposición binaria: el Brujo, «Tres pelotas. Una trinidad en la entrepierna» (p. 157), y su edecán, el Garza, sin pelotas; castrado. De la simetría se pasa a la trilogía (la novela está dividida en tres partes): la Triple P, organización formada por el Brujo y los parapoliciales para sembrar el terror; la Triple E que lo protege: el Edecán, Estrella y E... mejor dicho la Muerta, su nombre no debe ser pronunciado jamás; los tres personajes públicos que lo rodean, a pesar de que dos de ellos están muertos; el Generalísimo (el presidente),

¹ Este es el título de la primera parte de la novela *Cola de lagartija* (Buenos Aires: Editorial Bruguera, 2.ª ed., diciembre 1983). En adelante, las citas se refieren a esta edición.

la Muerta y la Intrusa. El Brujo permanece en el centro de estos triángulos y desde allí despliega su poder. Después de haber «matado» a su madre, la Eulalia, al nacer, presencia la muerte de un hombre desde su escondite en el tronco de un árbol. Disfruta con la visión del cadáver, «parecía un matambre todo atadito con cuerdas» (p. 203). Al tercer día dos cazadores descubren el cadáver y lo identifican como «el que le hizo el hijo a la Eulalia... hace ya diez años o más» (p. 203). O sea, es cómplice de las muertes de su madre y su padre. «El, que fue su propio padre y destruyó su claustro, es también la primera mujer por suerte sin vagina, el puro huevo» (p. 34).

«Su castillo El Tacurú es un vientre materno lleno de vericuetos y escondrijos como él se merece y él patea las paredes y trata de destruir una vez más el vientre, volver a matar a la madre. Provocar el derrumbe» (p. 29). Estrella se lo impide; ella es la voz de la moderación, la fuerza femenina que reprime los excesos del Brujo.

II. LA MORADA DEL HOMBRE

El Brujo, Amo y Señor del Reino de la Laguna Negra, aprendió bien de las hormigas, sus maestras: hizo construir su «castillo subterráneo con túneles y pasajes, puentes y pasillos, mazmorras y cárceles» (p. 15). Vive en su isla flotante, rodeado de pantanos; su «campo fortificado, distribuyendo desde el ruedo interior hasta su recinto, hasta su contorno de cascados y pantanos, dos campos de lucha opuestos donde el sujeto se empecina en la búsqueda del altivo y lejano castillo interior...»². Así describe Lacan la manera como la formación del *yo* se simboliza oníricamente en el llamado «estadio del espejo», que se comprende *como una identificación*. «... La transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen» (E, p. 12).

El Brujo, indudablemente, no ha superado todavía ese estadio. Su altar es un gran espejo (p. 20); para protegerse manda construir una pirámide trunca con cara a los cuatro puntos cardinales: azteca por fuera y «del todo piramidal, egipcia, por dentro» (p. 88). Una vez concluida y «estrenada», hace tapizar el interior con espejos, «no en lisa superficie

² Jacques Lacan, *Escritos I* (México: Siglo XXI Editores, 1981), p. 15. Traducción del francés de Tomás Segovia. En adelante, la paginación de esta obra se indicará entre paréntesis precedida por la inicial E. Los artículos que se han usado en este estudio son: «El estadio del espejo», pp. 1-18, y «La significación del falo», pp. 279-289. Agradezco a mi colega Victorio Agüera su enorme ayuda en la interpretación y aplicación de estas teorías de Lacan.

especular, sino espejos dispuestos en miríadas de facetas de distintas formas, tamaños, orientaciones, que logran desdoblar multiplicar fragmentar mi imagen repitiéndola hasta el hartazgo» (p. 243). El viraje del yo especular al yo social puede conducir a la enajenación paranoica según Lacan (*E*, p. 16). En la novela este viraje se produce cuando el Brujo decide cubrir su cámara de espejos con un manto blanco, pues su imagen es ahora otra, está en plena mutación; debe protegerla para dar paso al siguiente estadio: hacerse un hijo que será parte de él —como lo es su hermana Estrella— y que se llamará Yo. Así también conserva la unidad y evita la dispersión: «Yo no será tan sólo un desconocido, será la totalidad, seremos en él los tres en uno: Yo» (p. 253).

La función del estadio del espejo es establecer una relación del organismo con su realidad (*E*, p. 14); la imagen especular es asumida jubilosamente por el ser sumido todavía en la impotencia motriz (*E*, p. 12), «parece ser el umbral del mundo visible» (*E*, p. 13). En el caso del Brujo esta función no ocurre de la manera explicada por Lacan: la «laguna es un espejo bruñido que en lugar de reflejar su imagen se la traga. Para transformarla en el fondo, para devolverla convertida en otra» (p. 259). Con la ayuda del agua que traga su imagen y la transforma, más las manos hábiles de su edecán que le dan forma con el barro, el Brujo comienza su mutación: «Ya ni hombre ni mujer» (p. 265), le Bruj. Ya «no se le puede calificar con género definido alguno y hay que crearle nuevos adjetivos. No neutros porque de neutro nada tiene le Bruj, sino adjetivos ambiguos, mutantes» (p. 265).

El Garza, en contraste, como ser castrado, está simultáneamente fuera de la diferencia entre los sexos, así como representando la literalización de su simetría ilusoria. El castrado es la imagen viva del signo vacío y arbitrario; es fragmentado y sexualmente no decidible (*undecidable*)³. El Brujo es la trinidad por virtud de la Teocópula: es su propio hijo como una vez fue su propio padre. La Teocópula culmina lo que había comenzado con el descubrimiento de un idiota, Eulogio: «Manuel tiene tres pelotas.» El Brujo, que sabe manipular el discurso, lo denomina «el elogio de Eulogio» (p. 13). Así entra el Brujo en el estadio de la percepción del Otro, pero en su caso *él* es el otro: «Con peso de tres pelotas nadie puede arrastrarse por la tierra sin sentirse distinto. El opa Eulogio gritó y gracias a ese grito yo fui el Otro, el señalado» (p. 22). El descubrimiento de su tercer testículo, su hermana Estrella, es la primera experiencia del Brujo de sí mismo como objeto de amor, su narcisismo.

³ Barbara Johnson, *The Critical Difference* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980), p. 10. La traducción al español es mía.

La lista de sus amores hacia otros se reduce a tres:

«Primer amor: Seisdedos

El Gran Amor: Estrella

Veneración: La Muerta

En esta trilogía Estrella gana porque él sabe que nunca nunca se separará de ella» (p. 32). Seisdedos «es sólo la tibieza de un recuerdo infantil» y «la Muerta lo acompaña por el mundo pero sólo *in memoriam*» (p. 32) y en la realidad de un dedo⁴. El dedo que, como su hermana Estrella, es lo que el Brujo necesita para complementarse; lo que a su edecán le falta (p. 105). En un momento de éxtasis, el Brujo ve una forma blanca que baja y se le acerca: es la Muerta, que le va a dar un mensaje. Temblando, el Brujo escucha. El mensaje es: «Bajá, carajo. Bajá y hacete hombre» (p. 27). Nuevamente, el Brujo manipula el discurso: él conoce la esencia de esa frase que no ha repetido a nadie «porque la maldad humana podría malinterpretarla» (p. 27). En realidad, según él, la Muerta quiso decirle: «Te rogamos que por una vez más abandones nuestro reino divino en las alturas. Vuelve por favor con los mortales que aún te necesitan» (p. 27).

El Brujo tampoco puede aceptar el discurso femenino de la Muerta por el tabú de las «palabras malas, aquellas que podrían perturbar el pre-establecido orden del discurso masculino»⁵. En contraste, los seguidores del culto de la Muerta aceptan este discurso femenino como parte de la leyenda: «Ella era dorada como el sol y transparente... Peleó por los trabajadores, nunca se vendió a lo patronal, lo sacudió al Generalísimo —su reverendo esposo— para que también él luchara en defensa de los oprimidos. Hacete macho, carajo, le espetó en más de una ocasión y en presencia de otros. Ella bien sabía qué era eso de ser macho; porque los hay cargados de testículos que son unos cobardes, y hay mujeres como ella que son verdaderos guerreros» (pp. 109-110).

Dentro de la novela, una voz anónima situada en la «Capital Noche» nos insta a «analizar uno a uno cada eslabón de la cadena significativa» (p. 51). Se lo ha ubicado al supuesto brujo en los Esteros, un lugar que parece ser un paraíso cristalino y es en verdad un pantano. ¿Qué metáfora más evidente que la de los Esteros? ¿Se puede acaso encontrar una mejor representación que ésta del inconsciente humano? La voz insiste

⁴ Para mayor información sobre este tema, véase Pedro Ara, *El caso Eva Perón* (Madrid: CVS Ediciones, 2.^a ed., noviembre 1974), en especial pp. 266-299. Agradezco a Tomás Eloy Martínez la referencia a esta obra.

⁵ Luisa Valenzuela, «Mis brujas favoritas», en *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*, edited by Gabriela Mora and Karen Van Hooft (Michigan: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1982), p. 90.

que los Esteros es el lugar de una convención, de un símbolo... «Como lo es toda esta rememoración de un lejanísimo pasado que por pasado y lejano aparece como añorable. Nuestro deber consiste ahora en desarticular los símbolos e interpretar el discurso inconsciente del gobierno, descodificar el mensaje que nos está transmitiendo a pesar suyo» (p. 37). Para aceptar el desafío de esta voz, recurrimos a Lacan y a la historia; a los códigos culturales propuestos por Barthes: es decir, el conjunto de referencias, el saber general de la época sobre la cual se apoya el discurso⁶. La época de la historia argentina con sus generales, la triple A, Perón, Evita, López Rega; y más generales...

III. DESVIRGAMIENTO DE LOS MITOS

El hombre «siempre se encargó de amordazar a las mujeres, muchas veces acusándolas de brujas. Brujas primero, histéricas más tarde⁷. Cuando la narradora se desprende de su parafernalia mágica, la acusación del discurso masculino rebota al hombre, al Brujo. Brujo primero, histérico más tarde.

La mujer —Luisa Valenzuela, autora de *Cola de lagartija*; la otra Luisa Valenzuela, escritora de la biografía del brujo, Rulitos, personaje de la novela— se encarga de «perturbar el preestablecido orden del discurso masculino».

El título de la obra, *Cola de lagartija*, inicia el primer paso de una secuencia por su propiedad lingüística femenina y de una oposición binaria por su significado: látigo (masculino). En la segunda parte se inicia la lucha entre los dos narradores, con plena conciencia de parte de la mujer, pues el brujo, Señor y Amo del Reino de la Laguna Negra, «va extendiendo sus límites y espera invadirnos a todos después de haberme invadido a mí, en *mi* reino, el imaginario. Porque ahora sé que él también está escribiendo una novela que se superpone a ésta y es capaz de anularla» (p. 139). El Imaginario es el reino de las imágenes; el Simbólico, el del lenguaje. Por tanto, el tránsito de lo Imaginario a lo Simbólico (el ingreso, al lenguaje, en términos de Lacan) implica un cambio (*shift*) de la significación basada en la identidad a la significación basada en la diferencia⁸. En la novela, la mujer domina los dos reinos por igual a

⁶ Véase Roland Barthes, *El grano de la voz. Entrevistas, 1962-1980* (México: Siglo XXI Editores, 1983), p. 82. Traducción del francés de Nora Pasternac.

⁷ «Mis brujas favoritas», p. 90.

⁸ Véase Gregory L. Ulmer, «The Discourse of the Imaginary», *Diacritics*, 10:1 (March 1980), p. 63. La traducción al español es mía.

pesar de sus dudas iniciales. El brujo *cre*e dominarlos. La narradora expresa el temor que el brujo ha invadido *su* reino, el imaginario; acepta seguir narrando aunque piensa que él siempre le llevará ventaja porque no sólo sabe más, sino que inventa mejor (p. 160). Su amigo Alfredo la alienta: «Si vamos a permitir que nos castren hasta el punto de no poder escribir, no digo ya publicar, más vale suicidarse» (p. 143). La tarea no es fácil para la narradora, a quien, como mujer, siempre se le ha considerado «castrada». Expresa su frustración: «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» (p. 200). En su papel de escritora, creadora de la historia, se encuentra ante una encrucijada cuando Alfredo le pide que mate al Brujo en su novela biográfica (o biografía novelada), y tal vez entonces el Brujo desaparezca. «¿Matar al brujo?», se pregunta. «Imposible. El brujo no vive por mí y yo quizá sí viva por el brujo. Es mi verdadero contrincante» (p. 218). Continúa la lucha entre la mujer y el hombre; la narradora y «el narrador». Es que «narrar no es ya una actividad inocente y neutral, sino parte de un pacto, un acto de seducción»⁹. El relato exhibe su juego, se cuestiona y se representa en tanto relato. Lo mismo ocurre con los que escriben el relato. El Brujo, como hombre, se siente más fuerte, más poderoso: «Qué gran satisfacción. Mi novela está funcionando a las mil maravillas. ¿Acaso para tener un protagonista fuerte no se necesita un antagonista de hierro? Ni vale la pena mencionar que el protagonista soy yo, de eso se han dado cuenta sobrada, pero ahora soy también mi antagonista y voy creciendo a diario» (p. 58). Sin embargo, es la narradora quien finalmente toma una decisión: abandonar la escritura, esa forma «tan pasiva de la acción que es la escritura... Sí, señor. Planto bandera, planto el lápiz, planto la palabra escrita y quizás algún día todo esto sirva de semilla» (p. 245). El verbo «plantar» adquiere en este contexto dos dimensiones: la de abandonar y también la de «sembrar», acción masculina de la que se apropia la mujer. Y concluye: «En esta sencilla ceremonia hago abandono de la pluma con la que otras sencillas ceremonias te anotaba... Borrándome del mapa pretendo borrarte a vos. Sin mi biografía es como si no tuvieras vida. Chau, brujo, *felice morte* (firmado) L. Valenzuela» (pp. 245-246). Abandonando el orden simbólico, orden del lenguaje masculino, la mujer deja de escribir y termina la segunda parte de la novela.

Entonces, ¿quién escribe la parte número ¿«Tres»? (también entre signos de pregunta)? ¿Quién interpela al hombre así?: Brujo travesti,

⁹ Bárbara Johnson, p. 7.

transexual, puto, reputo... Ya nadie osa ni siquiera escribirte, ¿quién te señala ahora? ¿Quién te estará mirando, Brujo; quién te sigue con un ojo y te manipula un poco y a veces te narra, verbalmente, porque lo tuyo ni merece ser escrito?» (p. 276). ¿Quién controla el discurso en esta parte? La Autora vuelve al Texto, pero lo hace como «huésped», como «Rulitos»; su inscripción es lúdica¹⁰.

El brujo, que había adquirido proporciones gigantescas en la segunda parte, ahora va perdiendo aquello que lo hacía grande: su virilidad, que queda depositada en tubos de ensayo «como falos de vidrio» (p. 253). «El falo es el significante privilegiado de esa marca en que la parte del logos se une al advenimiento del deseo», explica Lacan, y agrega que «no puede desempeñar su papel sino velado, es decir, como signo él mismo de la latencia de que adolece todo significable, desde el momento que es elevado (*aufgehoben*) a la función de significante. El falo es el significante de esa 'elevación' (*aufhebung*) misma que inaugura (inicia) por su desaparición» (E, p. 286). La virilidad del brujo desaparece *doblemente*: el semen sale de su cuerpo y se deposita en otros falos que reemplazan el suyo. Esta pérdida del falo ocurre como consecuencia de la acción femenina de no escribir más sobre él. El mismo tiene cierta conciencia de ese hecho: «Estoy flotando, estoy en el delicioso vacío de la memoria como en líquido amniótico. Es como si una mano se hubiera detenido, como si alguien hubiese dejado de escribirme» (p. 254). Ha regresado al seno materno: éste lo vuelve a «tragar», y su nuevo nacimiento comienza en el agua. Mientras el Garza va moldeando su nuevo cuerpo de mujer con barro, sus pies permanecen en el agua: «Por debajo del agua sigo siendo el de todos los días. Jamás ídolo con pies de barro, sino todo lo contrario: soy el barro con pies de ídolo» (p. 261). Convertido ahora en la «neurona padremadre», es su hermana Estrella la que comienza a crecer, y él se convierte en «hembra receptora» (p. 274); hembra que, sin embargo, tal vez no pueda cumplir con su misión de dar a luz. «Todavía no sé si voy a permitir el tal parto o si voy a guardar mi hijo en mí para ser más completo... Yo seguiremos creciendo, seré incommensurable» (p. 286), dice. Pero no es *él* quien va a decidir, está todavía en manos de una mujer: la escritora. Es ella la que tendría la palabra final.

En su ensayo «Mis brujas favoritas», Luisa Valenzuela explica las posibilidades que «sospechamos son las nuestras. La gloriosa de dar vida y la otra no menos gloriosa de quitarla. Prerrogativa esta última que parecía pertenecer al campo masculino —el campo de batalla— y, sin embar-

¹⁰ Véase Roland Barthes, *Image/Music/Text* (New York: Hill and Wang, 1977), p. 161. Stephen Heath, tr. La traducción al español es mía.

go, es nuestra por obra y gracia del lenguaje. Analicemos, por ejemplo, el temor supersticioso al número 13. Cifra de la letra M, inicial de *muerte* y también de *mujer*. Como todos los nombres que se le dan a la muerte y son nombres femeninos: la pelada, la segadora, la igualadora, la tiznada, la pálida, la huesuda. La última de las parcas, por tanto, otra de las nuestras, armada con la hoz que siega vidas» (p. 89). Continúa: «Amenazadora posibilidad, es cierto, pero también posibilidad muy novelística que se nos ha venido amputando al someternos a un lenguaje impuesto desde fuera, desde ese territorio organizado, tabulado, del discurso masculino.»

Como afirma en la «Advertencia» que precede al texto de la novela, «nuestra arma es la letra» (p. 7). Luisa Valenzuela hace uso de esta arma, y con ella logra desvirgar el mito del discurso masculino. En *Cola de lagartija* el látigo de la palabra es el «lenguaje hémblico» con el que golpea al hombre y lo penetra, permitiéndole creer que él también puede concebir, pero negándole la satisfacción de dar vida.