

CLAUDICACIONES DE LA RAZÓN LETRADA Y ROMANCE NACIONAL
TOTALITARIO: SOBRE *COLA DE LAGARTIJA*, DE LUISA VALENZUELA

POR

JUAN PABLO DABOVE
University of Colorado, Boulder

Para Susan Hallstead

Yo soy el Amo porque no amo. No engendo.
Nunca me disperso.

El Brujo, en *Cola de lagartija*

Es posible concebir una historia cultural argentina que no sea una memoria de próceres y héroes culturales (públicos o anónimos, humildes o prepotentes), sino de los monstruos que las pesadillas de la razón letrada han ido engendrando. Esta *teratología cultural* estaría poblada de gauchos bestiales sedientos de tortura y matanza, no importa si de animales o de unitarios; de bandidos que dan a la frontera tintes de infierno; de negras ávidas revolcándose en la sangre y el barro, disputándose con los perros (y como perros) entrañas calientes de animales; de indios que atan a sus cautivas con los intestinos de sus hijos; de inmigrantes plagados de taras, cuya engañosa promesa de nueva sangre se convirtió en la amenaza del atavismo; una barbarie de nuevo cuño, de malas mujeres que corrompen con su pestilencia las mentes y los cuerpos de la muchachada criolla; de portadores de ideologías disolventes; de homosexuales clandestinos y de los otros; de judíos, de peronistas.

Esta hipotética historia (o mejor, *genealogía*¹) abordará el monstruo como un *discurso cultural* (Cf. Cohen ix) que funciona al seno de dispositivos de representación-exclusión, donde se constituyen y refuerzan las múltiples fronteras simbólicas que definen la identidad nacional (Cf. Ludmer, *Cuerpo*). En lugar de reconstruir una narrativa multiseccular de emancipación, autoconciencia y despliegue de las potencialidades del origen, la genealogía rastreará los múltiples y dispersos conflictos de los cuales la comunidad imaginada "Argentina" es *un efecto*, no una causa eficiente; especificará los modos en los que los monstruos (en tanto divergentes del paradigma masculino-letrado-blanco-propietario-occidental) fueron menos una amenaza que el motor secreto en la definición de la cultura argentina; trazará la cartografía de las fronteras que la promoción a la existencia de los monstruos señala; traerá a la luz los muchos lazos de familia que los

¹ En el sentido que primero Friedrich Nietzsche (*La Genealogía*) y luego Michel Foucault ("Nietzsche") dieron al término.

próceres comparten con los monstruos; nombrará los peligros que el oscuro acechar en el exterior del monstruo viene a metaforizar. Quiero decir: a revelar y distanciar a la vez.²

Escrita en las postrimerías del proceso de violencia y autoritarismo que asoló al país desde fines de la década del sesenta hasta principios de la década del ochenta,³ y proponiéndose como una reflexión literaria en torno a ese proceso, *Cola de Lagartija* es un episodio privilegiado en la teratología que aunó siempre, nunca por accidente, a monstruos y a letrados. Constituye una inflexión decisiva en el manejo político de la metáfora del monstruo porque lo moviliza no en función de una agenda nacional-estatista, sino como parte de una crítica radical de la nación-estado devenida organización terrorista genocida y de la institución letrada que desde su concepción le es aneja (Cf. Rama).

La trama de *Cola de Lagartija* (afiliada por Martín a la escritura de Julio Cortázar y a las innovaciones técnicas y teóricas del *nouveau roman* y el grupo *Tel Quel* [356]) puede ser reducida, cuando menos, a dos grandes líneas:

(1) La historia del Brujo,⁴ autoproclamado monarca del Reino de la Laguna Negra, en lo profundo de los esteros del Noreste. La vida del Brujo transcurre entre su rol de ideólogo (o “teólogo”) de la dictadura del Sur, y sus desafortunadas ensoñaciones de poder. La matriz textual básica de esta sección de la obra es el subgénero de la “novela de dictador”, sobre todo el modelo monológico-solipsista de *Yo el supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos (Martín 356). La piedra de toque de esas ensoñaciones de poder es la concepción y el nacimiento de la criatura que llevará a su cumplimiento la profecía del “río de sangre”, después del cual vendrán los veinte años de paz.⁵ El *twist* particular de este

² Hay un número de estudios recientes que encaran (siquiera de manera implícita o indirecta) este proyecto. Entre ellos –la lista no pretende ser exhaustiva– pueden mencionarse *médicos maleantes y maricas*, de Jorge Salessi (1996); *El cuerpo del delito: un manual*, de Josefina Ludmer (1999); *Ficciones somáticas*, de Gabriela Nouzeilles (2000); “Mirar al monstruo: homosexualidad y nación en los sesenta argentinos”, de Gabriel Giorgi (2000); *Bandidos y letrados: violencia campesina, narrativas de identidad y formación de la nación-estado en América Latina en el largo siglo XIX*, de Juan Pablo Dabove (2002); “La violencia del género y la narrativa del exceso: notas sobre mujer y relato en dos novelas argentinas de principios de siglo”, de Silvia Molloy (2003).

³ La novela fue escrita durante la segunda mitad de la dictadura militar autodenominada *Proceso de Reorganización Nacional* (1976-1983). Sin embargo, el ciclo de violencia que culmina en el Proceso tiene antecedentes inmediatos en la década del sesenta, con la confluencia del peronismo de la resistencia y de los movimientos de inspiración marxista que auspiciaban la insurgencia armada rural y urbana, a los que se enfrentó una cada vez más brutal y coordinada represión estatal y paraestatal.

⁴ “El Brujo” era el apelativo despectivo con el que se conoció a José López Rega (1916-1989), Secretario Privado de Juan Domingo Perón (1895-1974) durante su último exilio en España, luego Ministro de Bienestar Social, Comisionado de la Policía, y poder detrás del trono durante el tercer gobierno Perón y luego de su muerte, el de su esposa y vicepresidenta, Isabel Martínez de Perón (1974-1976), cuando López Rega llegó a detentar la coordinación de todas las Secretarías bajo el ámbito de la presidencia. Fue el fundador e ideólogo de la Alianza Anticomunista Argentina (“la Triple A”), uno de los primeros escuadrones de la muerte que se formó en la Argentina en los años 70, que inició el ciclo de violencia de extrema derecha que luego la dictadura militar transformaría en terrorismo de estado.

⁵ La enunciación de la profecía (bajo una suelta forma de poema, que se alterna con el monólogo del Brujo) da inicio a la novela: “La profecía. Correrá un / (quién pudiera alcanzarlo) / Correrá un río

proyecto generativo (lugar común de las narrativas de monstruos, señala Cohen) es que está puesto bajo el signo de la reduplicación de la identidad: el Brujo tiene tres testículos (al testículo excedente el Brujo le da un nombre: Estrella), y planea inseminar su testículo devenido útero con su propio semen, para embarazarse y dar a luz a una nueva versión de sí mismo: Yo.

(2) La historia de Luisa Valenzuela, “Rulitos”, escritora en ciernes, activista clandestina y amante de Alfredo Navoni, intelectual e insurgente de izquierda.⁶ Rulitos escribe la novela-biografía del Brujo como intento de cancelar su influencia, y en ese esforzado acto de escritura se conjugan y ponen a prueba las diversas concepciones que en torno al mismo ha acumulado Occidente: la escritura como memoria, como acto ético contra la represión, como revelación (en el triple sentido civil, religioso y epistemológico), como conjuro mágico, como promoción del objeto a la existencia, como refugio subjetivo, como campo de batalla, como demitificación, como deconstrucción.

El proyecto de Rulitos está desde el inicio mismo sometido a una interdicción quizá fatal. Además de ser el protagonista (o antagonista, dada su indivisa maldad) de la novela de Rulitos, el Brujo está escribiendo su propia novela (cuyo tema, desde luego, es él mismo),⁷ y ambos actos de escritura (de sentido profundamente divergente, al menos en apariencia) están representados en la obra y muchas veces son indiscernibles: no sabemos quién es la voz que habla: como en una cinta de Moebius, no sabemos cuál es el interior (el espacio representado) y el exterior (la instancia de representación) y sospechamos que, en última instancia, ambas pueden ser intercambiables.

Mis objetivos son tres. (1) indagar la *derivación monstruosa de las metáforas de identidad nacional*. El Brujo-monstruo, en lugar de constituirse como el límite exterior de la cultura,⁸ pasa a constituir su centro, su mera esencia, y el espacio mismo de la nacionalidad (en la metáfora territorial de la casa, y la orgánica del cuerpo) es percibido como monstruoso. Esta derivación se corresponde con la transformación de la nación-estado de sostén del estado de derecho en organización criminal. Así, el tan disputado estatus de ciudadanía no asegura la pertenencia a un orden de derechos y garantías sino que es la condición de posibilidad para la tortura, la desaparición y la muerte (y la extranjería es un –endebled–refugio); (2) examinar el modo en que en la novela se elabora lo que llamaré un *romance nacional totalitario* a través de las nupcias del Brujo con su

de sangre / (*seré yo quien abra las compuertas*) / río de sangre / (*fluir constante de mi permanencia en ésta*) / de sangre / (*¡eso si que me gusta!*) / (*sangre, rojo color de lo suntuoso, acompañándome siempre, siempre para ador(n)arme*)” (9).

⁶ Como todos los nombres de la novela, “Navoni” es más que un nombre propio. En Argentina, “nabo” es uno de los eufemismos para “pene” y también es un sinónimo familiar de “tonto”. Navoni, entonces, conjuga en su nombre el doble sentido de tontería y masculinidad, asociada al uso del conocimiento y a una errada concepción de la política.

⁷ Dice el Brujo: “Que 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” (58).

⁸ Lo que vive en la frontera, lo que no habla nuestra lengua ni actúa como nosotros, aquello de cuya violencia no podemos comprender el sentido.

tercer testículo, para dar origen a sí mismo; (3) caracterizar el *devenir-monstruo del letrado nacional*, devenir paralelo a la pérdida de su sanción simbólica y de su prestigio interpretativo. Para el letrado moderno emblemático en Navoni y en Rulitos, el espacio nacional no tiene exterior –salvo como caos de la representación–, por lo que el devenir-monstruo de la nación es paralelo al devenir-monstruo del letrado. Sin embargo, mientras que el devenir-monstruo de la nación es una metáfora *unívoca* del totalitarismo, el devenir-monstruo del letrado es, además de la confesión de la derrota de la soberanía letrada, la experiencia de la posibilidad de concebir un modo de la literatura más allá del poder.

I. LOS SUEÑOS DE LA NACIÓN ENGENDRAN MONSTRUOS

Desde el siglo XIX, el espacio simbólico de lo nacional se concibió por medio de tropos de naturaleza orgánica y totalizadora que suponían una solución de continuidad inequívoca entre interior y exterior. *Cola de Lagartija* los convoca todos: la nación como cuerpo, como familia, como casa, como pequeño pueblo. Los significantes en los que esta alegoresis se apoya proliferan *al mismo tiempo* a muchos niveles, sin entrar en contradicción: el cuerpo del Brujo y, en relación con él, el de la Muerta (Eva); las nupcias entre el Brujo y su testículo para engendrar a su hijo, Yo; el tacurú y después la pirámide neozteca donde vive y pasa los meses de su embarazo; el pueblo de Capivarí. Esto es parte del “sentido obvio” (Cf. Barthes) de la novela: el Brujo constantemente se refiere a su propio valor alegórico, a su capacidad de simbolización, mientras que Navoni se muestra como un insurgente no del todo consumado, pero sí como un lujoso hermeneuta de toda forma de simbolismo. Unos ejemplos (entre muchos), bastarán:

[Dice el Brujo]

¿Dije a lo largo, dije a lo ancho, dije *mi* vida? Qué estupidez. Uno acaba aplicando los lugares comunes de los otros como si fuera igual, como si pudiera tratarse de humanas dimensiones cuando a uno lo impregna lo infinito, eterno, aquello que lo abarca todo y es a la vez todo. Soy el inmanente, soy la sal de la vida. (10)

[...]

Con decir que mi castillo El Tacurú, que era un convento, se ha transformado ahora en un verdadero hormiguero [...] Tallan, cavan, modelan, y sobre todo elevan la altura de los techos porque mi nueva estatura requiere más espacio. *Cuando a uno lo toman por símbolo el tamaño de uno se vuelve incommensurable*. (58, énfasis mío)

[...]

Soy el gran sincretizador, el gran ecuménico, el totalizador, el Sublime” (88)

[Dice Navoni]

Creo que debemos analizar uno a uno cada eslabón de la cadena significativa que nos ha sido presentada por el gobierno central y en lo posible tratar de engrillarnos con ella.

Por ejemplo *¿Qué metáfora más evidente que la de los Esteros?* Se lo ha ubicado al supuesto brujo en los Esteros, una zona a la vez transparente y fétida, un lugar que parece ser un paraíso cristalino y es en verdad un pantano, cuajado de plantas en descomposición, de miasmas, de flores venenosas y todo tipo de alimañas bajo una superficie que simula

ser pura. ¿Pueden acaso ustedes encontrar una mejor representación que esa del inconsciente humano? Las claridades que ocultan, los olores pútridos que afloran al menor paso [...] *Por eso insisto que los Esteros es el lugar de una convención, de un símbolo.* Como lo es ese supuesto brujo que vive bajo tierra y navega en una isla, con sus exorcismos baratos. [...] Nuestro deber consiste ahora en desarticular los símbolos e interpretar el discurso inconsciente del gobierno, decodificar el mensaje que nos está transmitiendo a pesar suyo (57, énfasis mío).

Como en las “alegorías cojas” de Franz Kafka⁹ la novela pasa por esas posibilidades alegóricas menos para agotarse en ellas que para ponerlas en cuestión. La alegoría no es la clave hermenéutica *a partir de la cual* interpretar la novela, sino que es *el objeto que se propone a la interpretación*, toda vez que está sometido a un procedimiento “desnaturalizador” (Magrelli, “Discourse”).

El primer orden metafórico al que debemos dirigir nuestra atención es al de la nación como cuerpo. Ella remonta cuando menos a Sarmiento y a Echeverría en la vertiente romántica (en la interpelación a Quiroga que abre el *Facundo*¹⁰ y en el cuerpo del unitario torturado en la mesa de la justicia orillera federal, en *El Matadero*). Todo en *Cola de Lagartija* transcurre alrededor de un cuerpo.¹¹ Pero no es el cuerpo del placer o de la resistencia, como en otras obras de Valenzuela, donde la reapropiación del cuerpo como cuerpo del placer es la estrategia que la narrativa se da como modo de intervención política (Cf. Niebylski). En *Cola de agartija* el cuerpo es el del Brujo, que es deforme (tres testículos) y mutante: promediando la novela, se transforma en mujer para poder concebir a Yo (261 y ss).

La deformidad mutante del cuerpo del Brujo invita a Juan Carlos Lértora a hablar – apropiando el término de Mary Russo– de un *grotesco femenino* (Lértora 13), donde Valenzuela invertiría una tradición occidental de la mirada masculina transformando el cuerpo femenino en grotesco, haciendo ahora del cuerpo masculino (bajo una mirada femenina) lo grotesco. La idea puede ser productiva en función de nuestro argumento, donde la nación deja de ser concebida de acuerdo a un paradigma occidentalista, como mujer, y pasa a ser concebida como hombre, por una mujer. Pero el hombre-nación es deforme, violento, caníbal, enfatizando así la relación entre patriarcado, nación-estado y violencia.

El cuerpo del Brujo, sin embargo, está en permanente relación con *otro* cuerpo del cual obtiene su sanción: el de la Muerta (Eva), en su constante identificación con el cuerpo de la Patria (recordemos *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez, donde el cuerpo de Eva

⁹ Autor con el que la narrativa de Valenzuela, como mucha del Proceso (por ejemplo Ricardo Piglia y Juan José Saer) guarda estrechas relaciones. Para la noción de “alegoría coja” ver Beda Alemann y Marthe Robert.

¹⁰ “¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, *te levantes a explicarnos* la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo!” (34, énfasis mío).

¹¹ La novela *Realidad Nacional desde la cama* (1991) es también una alegoría nacional centrada en el cuerpo, pero *en un sentido radicalmente diferente al que aquí examinamos*. Para una aproximación a esta otra variedad de la alegoría nacional, ver Ricardo Gutiérrez-Mouat.

errante es una metáfora de la patria errante y a oscuras, o, más explícitamente aún, en Néstor Perlongher, donde el cadáver de Eva es el “cadáver de la Nación”). El Brujo sabe esto, y actúa en consecuencia: antes de la muerte del “Generalís” (Perón), cuando el cadáver de la Muerta es devuelto a éste, le cortan el dedo con propósitos de identificación de las huellas digitales. El Brujo roba el dedo para devenir Eva, para adoptar su poder y su autoridad: “¿Quién va a dudar ahora que la Muerta está viva, que ha vuelto a la tierra a reclamar venganza? Ahora sí tengo poder sobre la vida y la muerte, puedo revivir a mi antojo, puedo llenarles el culo de impresiones digitales de la Muerta. *Será algo nunca visto, tengo que prepararme a fondo. Identificarme plenamente con ella*” (113, énfasis mío). Es una identificación con el Cuerpo que resalta más aún su carácter anómalo, su monstruosidad. La voz de la nación (la de la Muerta) encubre la voz del Brujo, del monstruo, y por eso los pueblistas (mínima deformación de “peronistas”), sujeto popular que se postula como legítimo poseedor del cuerpo y el legado de Eva (son los Veneradores de la Muerta, 107),¹² tienen una relación de todo punto equivocada con ella ya que es en realidad una relación no con Eva, con su voz y su cuerpo que electrizaran multitudes, sino con la voz y el cuerpo del Brujo.

Así, mientras en las narrativas nacionalistas los monstruos funcionan como *tropos de alteridad*, esto es, como metáforas de una transgresión (sexual, racial, cultural, económica) que marca el límite exterior de una cultura, en *Cola de Lagartija*, se opera (1) un *colapso*: el cuerpo modélico de la nación (el de la Muerta) se convierte o es usurpado por el cuerpo del monstruo (el cuerpo del Brujo), y (2) una *inversión*: ese monstruo deja de habitar en el exterior, y se aloja en el centro de la casa, que deja de ser una casa y se convierte en un hormiguero, en una pirámide azteca, en la fortaleza de pesadilla del innominado animal de “En la madriguera”, de Kafka, menos un lugar para vivir y llevar adelante en su momento la gran metáfora de la nación como familia que un lugar donde se tortura, se sacrifica y se muere: en la pirámide el Brujo planea sacrificar los 20.000 hombres que propiciarán su inauguración. Allí tiene lugar el festín caníbal (desplazamiento simbólico del sacrificio anterior) donde los invitados de toda la Argentina toman el caldo alucinógeno confeccionado con el cuerpo despedazado de Machi, la hechicera.¹³ Pero es importante notar que el Brujo no usurpa la casa (como la innominada amenaza en *Casa Tomada*) ni

¹² A lo largo de la novela, los pueblistas aparecen repetidamente. Sin embargo, solamente aparecen en su rol de custodios del legado de la Muerta. Y no son custodios muy eficaces: además de dejarse engañar por la voz del Brujo que se hace pasar por la Muerta en su envío de directivas, y por las impresiones digitales que el Brujo hace usando el dedo de la muerta, el legado de la Muerta es dilapidado y falseado.

¹³ El número 20.000 refiere a los 20.000 prisioneros que fueron sacrificados en la inauguración del Templo Mayor de Tenochtitlán, y a la vez, a los desaparecidos de la dictadura argentina. Como señala correctamente Frank Graziano, *el sacrificio* fue uno de los *tropos* fundamentales del discurso del Proceso de Reorganización Nacional, donde la relación víctima-“desaparecido”/victimario-militar o paramilitar represor fue concebida en términos de un sacrificio a ser ofrecido en el altar de la nacionalidad para recomponer el orden perdido. Valenzuela convierte el sacrificio cristiano en un sacrificio azteca de modo de despojar el acto de su justificación teológica, redescubrir la dimensión de violencia estatal (el sacrificio azteca era una función estatal) y deslegitimar el acto en tanto acto de defensa del “Occidente Cristiano”.

la pirámide es una derivación desafortunada y más o menos accidental de lo que se concibió como un hogar (como la violencia patriarcal en *La casa de los espíritus*); la pirámide es la casa que el Brujo mismo ha construido con ese deliberado propósito, y que le pertenece por derecho indiscutido, como Capivarí, que se anexa al Reino de la Laguna Negra no por mor de una invasión sangrienta (como el Brujo hubiese preferido) sino por la voluntad unánime y entusiasta de sus habitantes al punto de desconcertar al Brujo.

La transformación del cuerpo de la nación en cuerpo del brujo y de la casa familiar en pirámide azteca es una doble metáfora destinada a abarcar la experiencia del terrorismo de estado, donde *el interior del espacio nacional (y la nación-estado como forma y como salvaguarda de ese interior) es lo que es amenazante: Cola de Lagartija*, recordemos, fue escrita en el exilio, en México, cuando las metáforas de interioridad asociadas a la Argentina eran el campo de concentración y la prisión, antes que el hogar.¹⁴

II. EL ROMANCE NACIONAL TOTALITARIO

La casa y el cuerpo humano están convocados como espacios alegóricos transformados en monstruosos en función de dar un marco a lo que denomino un *romance nacional totalitario*. La familia como naturalización alegórica de la unidad cultural de la comunidad política tiene una ascendencia colonial: las metáforas del Rey como padre y la Iglesia como madre fueron claves en la legitimación del *imperium* en las posesiones ultramarinas de España (Taylor). En el discurso republicano –de los libertadores a la novela romántica– el tropo fue utilizado para promover y justificar el proyecto político de la burguesía criolla, y en su larga fortuna tiene estribaciones que alcanzan el final del siglo xx.¹⁵

En su versión clásica liberal decimonónica¹⁶ el romance nacional alegorizaba a través de la representación ficcional del matrimonio o la relación amorosa heterosexual, la alianza interracial, interclasista, intercultural, que la clase criollo-letrada imaginó como posible para la constitución de la nacionalidad. Así, el amor que cruza líneas de raza, de clase, de estatus legal o social (por ejemplo, el romance del esclavo y su ama), es una expresión imaginaria de la posibilidad de constitución de una unidad cultural (la nación) mas allá y a pesar de esas barreras. Inversamente, el romance frustrado (por ejemplo, *María*, de Jorge Isaacs) es una expresión de la ansiedad letrada ante los –al menos en apariencia– insuperables obstáculos para la consumación de esa unidad cultural.

Como señala Jorgelina Corbatta, la narrativa de Luisa Valenzuela está cruzada por una exploración de la alianza entre sexualidad y política (102): en efecto, en *Cola de Lagartija* se afirma unívocamente el valor epistemológico de la metáfora sexual / familiar

¹⁴La autora salió de Argentina en 1979, no directamente expulsada o perseguida, pero sí bastante comprometida, tanto por la índole de su producción literaria como por sus actividades políticas.

¹⁵Pienso sobre todo en “Casa Tomada” (1946) de Julio Cortázar, *La noche de los asesinos*, de José Triana, en *Cien años de Soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, en *El obsceno pájaro de la noche* (1970), de José Donoso, en *La casa de los espíritus* (1982), de Isabel Allende y en *Los vigilantes* (1994), de Diamela Eltit, entre muchos otros ejemplos.

¹⁶A pesar de las críticas formuladas a su aproximación, Doris Sommer sigue siendo quien ha brindado el modelo de mayor capacidad explicativa. Para una de las más importantes y fundamentadas críticas a Sommer, ver Larsen.

como metáfora política. Pero su valor ideológico se invierte, porque el romance, en lugar de ser una posibilidad de resistencia, de reapropiación del cuerpo en un contexto dictatorial, toma la forma de una cópula de monstruos. El amor como escena original de constitución de lo nacional se reaccúa como un acoplamiento grotesco: el Brujo se casa con su propio testículo, oficiando de sacerdote el maestro del Brujo en los saberes ocultos:

–Manuel [nombre del Brujo], pareces una novia, le dijo el maestro entre suspiros, y él aceptó sin vacilar el dudoso cumplido intuyendo que se trataba de su propio casamiento con la recién bautizada Estrella de la Mañana, para él Estrella de todo el día y de la noche, Estrella de la vida. Que ella te guíe, se repetiría a lo largo de los años, y ella dócilmente lo guiaría por su intrincado camino a lo largo de pantanos y de ciénagas. El maestro, sin entender muy bien que se estaba cavando su propia fosa, fue el padrino de ambos: besó al novio, a la novia, y también un poquito más arriba y más abajo (24).

La concepción de Yo ocurre entre el Garza y el Brujo. El Garza es un Granadero¹⁷ castrado devenido esclavo voluntario del Brujo: alto, rubio y apuesto, el Garza es una metáfora del ideal masculino argentino devenido auxiliar del proyecto criminal autoritario. Este lo masturba, recoge su esperma y lo reimplanta en Estrella, el testículo adicional, iniciando el embarazo sobre el que gravita la novela.

Es más: el efecto humorístico de la novela, en muchos pasajes, proviene de la distancia que la novela sabe evidenciar entre la retórica del amor y la ciudadanía tal como fuera concebida en el romanticismo, y lo que realmente está ocurriendo:

[Habla el Brujo con su hermana-esposa-testículo] Y no llores, Estrella, no gimas, veni acá entre mis manos, dejame que te mime un poco, aceptá mis caricias, y ¡ah! Si pudiera besarte, si solo pudiera alcanzarte con mis labios, entonces sí que me desangraría por vos [...] Igual reconozco tu extrema femineidad y sé que sos parte de mí y te voy a hacer un hijo, vamos a hacer un hijo vos y yo, yo y yo. Me haré un hijo que también será parte de mí y lo llamaré Yo. Un hijo con el que saldremos a dominar el mundo. (251)

[...]

Toda mi persona, mi persona total llegará a ser Estrella para poder devolverle mi semilla, reintegrarme a mí mismo dando origen a Yo, que no será tan solo un desdoblamiento, será la totalidad, seremos en él los tres en uno: Yo. Pasaré de una a otra de las manifestaciones de mí para llegar a Yo ¡Y después hay quienes opinan que el Yo no existe! (253)

Lejos de instaurar una norma (que concierne a la vez al biopoder, a la estética, a la moral), la metáfora fundacional se reescribe desde la más profunda anomalía. Y se revierte la ideología de la misma. En el XIX la metáfora sexual / familiar funcionaba como la matriz simbólica a partir de la cual se pensaba la incorporación regulada de las (algunas) diferencias en un espacio de ciudadanía bajo hegemonía criolla-letrada. El matrimonio se presenta, se debe presentar necesariamente como la *conciliación de una diferencia* que se

¹⁷ El cuerpo de Granaderos a Caballo es la división militar fundada por el prócer máximo de la Nación, el General Don José de San Martín (1778-1850). Actualmente son un cuerpo de función más bien decorativa para desfiles y para custodia de la Casa de Gobierno, pero no han perdido su valor simbólico como sujetos privilegiados de la épica emancipadora.

reconoce pero que a la vez se suprime o supera en el espacio idealmente homogéneo (o al menos legítimamente jerárquico) de la ciudadanía, y la progenie es la expresión de esa *síntesis* bajo las formas diversas del patriarcado, el populismo o el mestizaje.¹⁸ Ese funcionamiento es parodiado en *Cola de Lagartija*, donde el Brujo se insemina con su propio semen a sí mismo y la diferencia lejos de incorporarse, no existe.

En palabras del Brujo:

Toda mi persona, mi persona total llegará a ser Estrella para poder devolverle mi semilla, reintegrarme a mí mismo dando origen a Yo que no será tan solo un desdoblamiento, será la totalidad, seremos en él los tres en uno: Yo. Pasaré de una a otra de las manifestaciones de mí para llegar a Yo. (253)

Y en el diálogo con Estrella (que es también un monólogo, desde luego):

Igual reconozco tu extrema femineidad y sé que sos parte de mí y te voy a hacer un hijo, vamos a hacer un hijo vos y yo, yo y yo. Me haré un hijo que también será parte de mí y lo llamaré Yo. Un hijo con le que saldremos –saldré– a dominar el mundo. Yo nos irá abriendo el paso, el resto dejalo por mi cuenta. (250)

De hecho, la compleja simbología de la novela se apropia, para sus fines, de metáforas que provienen de la mitología azteca y egipcia, del psicoanálisis y del pensamiento posestructuralista, entre otras fuentes.¹⁹ Pero esta apropiación es selectiva: son siempre metáforas de exaltación o reduplicación de la identidad, o de incorporación negadora de la alteridad.

(1) *Los espejos*, centrales en la escena originaria –de deliberadas resonancias lacanianas– de constitución de la subjetividad del Brujo contemplando su imagen en el espejo de las aguas, y quedando atrapado al otro lado del espejo;²⁰ o los espejos con los

¹⁸ Dice Sommer: “Part of the conjugal romance’s national project, perhaps the main part, is to produce legitimate citizens, literally to engender civilization” [...] “Without a proper genealogy to root them in the land, the creoles had at least to establish conjugal and then paternity rights, makings a *generative* rather than a *genealogical* claim” (86, 87).

¹⁹ Es el caso de la presencia, en la primera parte de la novela, de unas serie de motivos que remiten, para cualquier lector informado, a la “vulgata” del psicoanálisis: (i) *el tema del tres* (tres testículos, tres P, tres A, tres mujeres en la vida del Brujo), como obvia referencia al triángulo edípico, a la triada yo-superyó-ello, y a los tres órdenes lacanianos; (ii) *los pájaros* como alusión a la castración, tal como la analiza Freud en “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”; (iii) *el tema del falo*, en la forma del látigo cola de lagartija, y el dedo; (iv) *la castración* del Garza; (v) *el espejo* y la constitución de la identidad; (v) *el nombre* como sutura simbólica de la castración.

²⁰ “Cuando por fin [el Brujo, aún un niño pequeño] abrió los ojos se encontró en esa confusa y desconocida región llamada selva. [...] Era el comienzo de los esteros, las primeras avanzadas del agua pero él no podía saberlo en ese entonces. Palmeras hacia arriba y hacia abajo, espejadas en el agua en la que se iba hundiendo el caballo [...] ;Oh maravilla de la laguna eterna! El espacio visible se volvió toda agua sin horizonte alguno y era un agua negra y a la vez transparente, con jardines interiores como las esmeraldas. El gurí de entonces nada podía saber de las esmeraldas pero en ese momento descubrió los jardines profundos y quedó para siempre entrampado en la otra cara del espejo. *Espejo de aguas negras, la descomposición del mundo*” (37, énfasis mío).

que tapiza el interior de su pirámide, cuando requisa todos los espejos de Capivarí ante el ultraje de que alguien haya sido capaz de fotografiarlo;²¹ o el carácter especular que él mismo se atribuye: “Espejo soy, mírense en mí. La transparencia será hallada en la imagen mía que está en la pureza de quien se sospecha y es” (75, y de nuevo con casi idénticas palabras en 105).

(2) *Las escenas de antropofagia*, entre las que se cuentan el festín que funciona como el eje de la novela, y en la devoración de los hijos que él mismo ha concebido en las guainas (31).²²

(3) *Las máscaras*, que replican mecánicamente la identidad al infinito. El Brujo las distribuye entre los invitados al baile de disfraces / festín caníbal que brinda para inaugurar su pirámide, máscaras que en realidad son una sola que incesantemente repiten la cara del Brujo (153).

Así, en *Cola de Lagartija* las metáforas nacionales devienen lo que siempre fueron: una exasperación de la *mismidad*, apenas encubierta bajo el piadoso velo de la conciliación romántica. El Brujo y sí mismo dan origen a Yo: la desembozada y absoluta negación de la diferencia. El Brujo lo sabe: “Un hijo de Estrella y mío, un hijo de mi persona, no puede nacer allí donde existen disidencias. Nuestro hijo, mi hijo, requerirá total aquiescencia” (125).

La crisis de la metáfora familiar no es inédita en 1983. En su ensayo “Irresistible Romance” Doris Sommer señala cómo “los grandes novelistas del Boom reescriben –o desescriben– la ficción fundacional, para mostrar que en América Latina no hubo romance, no hubo erótica política que pudiera ligar los padres nacionales a las madres” (91, traducción mía). Luisa Valenzuela, una de las más conspicuas escritoras del post-Boom, va más allá en ese propósito. En el Boom el romance fracasa o se muestra como una violación, y en ese sentido la afirmación de Sommer es correcta. Pero el fracaso que sobreviene es *exterior*, por decirlo así: en el ejemplo privilegiado que Sommer elige, *La Muerte de Artemio Cruz* (1964), de Carlos Fuentes, Artemio sufre por su romance frustrado hasta el momento mismo de su deceso (Regina, su primer y quizás su único amor, muere a manos de los federales). Artemio no deja de desear que algo de la índole del romance hubiese sido posible. Como si nos dijera en su lecho de muerte, a la vez iluminado y abyecto: aún si es imposible, si es utópica, la nación –y la conciliación de los opuestos– es esencialmente deseable. Es su fracaso lo que es malo. En *Cola de Lagartija*, en cambio, el “romance” se lleva a cabo,²³ pero es un romance de monstruos, que engendra monstruos: a través de ello, *es la idea misma de nación, en su necesaria derivación genocida, la que*

²¹ “Ellos tienen una o dos o diez o más de mis imágenes, sólo eso. Yo tengo en mi posesión todas las otras. Yo me reencuentro a cada paso que doy, me reconozco y me nombro. Voy nombrándome a cada paso para no dispersarme, no perder esta identidad tan mía. El milagro de mi identidad no quedará en sus manos, suscrito a esas pocas visiones borrosas de mí en blanco y negro. Sólo yo sé nombrarme, sé serme y sé hacerme. Ellos ni saben cómo en verdad me llamo, cuál es mi verdadero nombre” (243).

²² Para la antropofagia como tropo de identidad / alteridad, ver Jáuregui.

²³ Hay, como en el caso de Artemio, un primer amor perdido: Seisdedos, que desaparece en la infinitud de los esteros.

es impugnada. Según Poulantzas “el Genocidio también es una invención moderna inseparable de la espacialización particular del estado-nación: una forma de exterminio específico del establecimiento o la limpieza del territorio nacional por medio de una clausura homogeneizante” (Poulantzas en Newman 23). Esa deliberada reescritura grotesca del romance nacional permite caracterizar a la novela como “desnaturalización de la retórica política” (Magnarelli).²⁴ Esa operación de extrañamiento desde la literatura de un orden de representaciones que “va de suyo” —es una apertura decisiva de la obra a algunas de las problemáticas más acuciantes de la reflexión “posmoderna” con respecto a la idea de la nación.

III. CLAUDICACIONES DE LA RAZÓN LETRADA

La evidente implicación de la novela con la situación histórica contemporánea a su escritura, pero a la vez, su reelaboración de acuerdo a patrones formales muy estrictos, y la constante reflexión con respecto a las condiciones, posibilidades y al valor de la escritura misma, permiten describir esta novela de acuerdo a la categoría de Hutcheon de “metaficción historiográfica”: un tipo de ficción intensamente autorreflexiva pero deliberada y explícitamente anclada en la historia de la que surge (Poetics 105-203).

Esta metaficción historiográfica se plantea como una reflexión acerca de la autoridad de la escritura (o de la instancia letrada ajena a ella), y de la complicidad poder/literatura. La crítica ya ha señalado las muchas oportunidades en que Luisa Valenzuela narradora representada reflexiona sobre su propia escritura, sobre el valor que ella tiene o no, sobre su eficacia para enfrentar o al menos interpretar la situación que le toca (Cf. Magnarelli, Gwendolyn Díaz, Kantaris, etc.). Quisiera sin embargo profundizar en ese examen. La obra comienza con una declaración típicamente moderna de confianza en el poder de implementación política, de riqueza semiótica y de salvaguarda “ética” de la literatura:

Advertencia

—Eso no puede escribirse.

—Se escribirá a pesar nuestro. El Brujo dijo alguna vez que él hablaba con el pensamiento. Habría que intentar darle la palabra, a ver si logramos entender algo de todo este horror.

—Es una historia demasiado dolorosa y reciente. Incomprensible. Incontable.

—Se echará mano a todos los recursos: el humor negro, el sarcasmo, el grotesco. Se mitificará a lo grande, como corresponde.

—Podría ser peligroso

—Peligrosísimo. Se usará la sangre

—La sangre la usan ellos

—Claro. Le daremos un papel protagónico. *Nuestra arma es la letra* (7, énfasis mío)

Pero esta ética encuentra límites bien pronto:

²⁴ “*Cola de Lagartija* is a novel about rethoric, about language which creates realities, about language with all its magical powers, about language which no longer elicits a past referent but, on the contrary, creates a future referent. It is about how saying becomes being” (Magnarelli 149).

No hay sabiduría del monstruo, no hay “saber del otro” (Julio Ramos) cuando no hay un lugar de enunciación seguro desde donde ejercer esa sabiduría. El prestigio interpretativo del letrado, aquél que lo hacía en América Latina el hermeneuta privilegiado de lo nacional, provino siempre de su relación privilegiada con un interior no-monstruoso, desde el cual el acto de nombrar al monstruo era posible. Esa sanción simbólica, esa distancia constante y mensurable entre el héroe cultural y el monstruo se ha perdido. Dice Rulitos:

Ya va extendiendo [el dominio del Brujo], 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 esta y es capaz de anularla (139, énfasis mío).

[...]

Cierto es que el Brujo ha crecido, se ha agrandado en estos meses que llevo de escritura. Ha tejido su vastísima red y *ahora está en todas partes* pero no es obra mía, más bien este despliegue de fuerzas me complica tremendamente la biografía. *El ahora está en todas partes y tengo que seguirlo por los más tenebrosos vericuetos* (179, énfasis mío)

Asimismo *se ha perdido el código de interpretación*, toda vez que el cuerpo de la nación donde se encarnaba el código con el cual nombrar y excluir se ha convertido en el cuerpo del monstruo. El Brujo sabe que el cuerpo de la nación es la fuente del sentido. Por eso se apodera del dedo de Eva (la garantía de la identidad del cuerpo),²⁵ y lo usa para hacerse pasar por ella ante los pueblistas. El cuerpo de Eva —el cuerpo que en la mitología política argentina se presta a incesantes reescrituras, reelaboraciones, trasposiciones— es ahora el cuerpo del Monstruo, una mediación para el ilegible cuerpo del Monstruo. Así, ya no hay certidumbre para el letrado sobre quién es de los nuestros, quién no lo es. Esta pérdida de la distancia, que equivale a una pérdida de los patrones para decidir la identidad, es el terror, como el cuento “Aquí pasan cosas raras” (quizás el mejor cuento de Valenzuela), nos hace agudamente conscientes.

Cuando no hay una apropiada distancia entre letrado y monstruo, *caen las figuras de distancia* del sarcasmo, el grotesco, y el humor negro que la narración propone en el comienzo (ver la cita en supra), y que funcionan eficazmente como estrategias críticas en otras obras de Valenzuela (cf. Niebylski). La obra se transforma en un *pastiche posmoderno* (Jameson), porque hay una crítica (en este caso de la mitología de la nación-estado), que es a la vez crítica del lugar de enunciación desde donde esa crítica se lleva adelante (porque la autoridad del letrado nacional depende de la estabilidad de aquello contra cuya estabilidad trabaja): paradoja de la que *Cola de Lagartija* no pretende escapar. Por el contrario, la novela es una puesta en acto de la pérdida de autoridad interpretativa de la literatura característica de la posmodernidad.

Estos límites impresionan de manera diversa a Rulitos y a Navoni, quienes más allá de su solidaridad política entienden la actividad letrada de modo diverso. Mientras Navoni descansa en la garantía falologocéntrica del *saber* (es un ávido lector y difusor de la doxa

²⁵ El dedo de Eva se cortó para poder hacer con él impresiones digitales y asegurar que el cadáver era efectivamente el cadáver de Eva y no una sustitución.

que define a su época: la semiótica, el psicoanálisis, el marxismo), Rulitos hace pasar su relación con lo real no por el saber, sino por la *escritura*, lo que la lleva, en última instancia, al *silencio* como único modo de garantizar que no está operando contra su voluntad como cómplice del poder del Brujo. Esa experiencia del carácter paradójico de la escritura ocurre en la novela en tanto *experiencia escrituraria femenina*.

Hacia el comienzo de la novela, se pone en escena una *reductio ad absurdum* del saber contemporáneo y de sus rutinas hermenéuticas. En el párrafo denominado *Capital. Noche*, Navoni y Rulitos discuten las relaciones entre el Brujo y el gobierno militar. Navoni, imperturbable, diserta:

Estos militares son *muy* hábiles. Han dirigido a la perfección esta campaña de rumores y trascendidos sobre la longevidad o resurrección o reencarnación del Brujo para hundirnos en los pantanosos terrenos de la superstición y la leyenda donde no es para nada fácil hacer pie. Nos lo brindan como la más perfecta información, si aceptamos la definición de Warren Weaver citada por Umberto Eco [sic]: ‘el concepto de información no se refiere solamente a un mensaje en particular sino al carácter estadístico de un conjunto de mensajes; en tales términos estadísticos las palabras *información e incertidumbre* están íntimamente relacionadas entre sí’ [...] Creo que debemos tomar eso de los Esteros como una metáfora. [...] 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 [...]” (45). Desde luego, este bien trabado discurso no impide los proyectos del gobierno o del Brujo, y la posterior ruina del movimiento de Navoni.

La novela incluye su propio lector “modelo” y lo declara nulo.

Rulitos también hace pasar su identidad por la letra. Pero no como saber, sino como exposición a la experiencia de la escritura. Si por un lado la acerca a la verdad imposible del horror, esa experiencia también la precipita en una pendiente donde es más y más consciente de las limitaciones de su empresa:

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 que la literatura va a salvarnos (200)

Estoy tentada de ir a buscarlo personalmente al Brujo y ponerme a su servicio. Convertirme en su escritora fantasma: si él está en verdad escribiendo su novela y yo estoy tratando de hacer su biografía con los escasos datos que me llegan, ¿por qué no combinar su conocimiento y mis capacidades literarias y lograr la obra de verdad que muy bien podría ser esta? Estoy requeteharta de no pertenecer a la historia y más requeteharta de que se me haya escabullido de entre las manos el único personaje de esta historia que me importa. (239)

Esto toca el *problema de la voz*, el otro límite de la ética letrada. En la novela hay una alternancia de voces que en principio parece regulada. El Brujo domina en la primera parte,

Rulitos-Luisa Valenzuela en la segunda, un narrador en tercera persona en la última (con interferencias de otras voces en todos los casos). Sin embargo, en un segundo examen, nunca se sabe quién habla realmente y la alternancia de voces se convierte en un duelo de voces: ¿es Luisa Valenzuela, en su biografía del Brujo (que no puede nunca llegar a dominar, y que nunca termina de escribir), o es el Brujo, que finalmente acapara todo el espacio narrativo y se convierte en la voz dominante de la obra, como se convierte en la voz dominante de Capivarí y en vehículo falaz de la voz de la Muerta? ¿Quién es la tercera persona que sigue narrando cuando Luisa Valenzuela ha dramáticamente concluido? Hay un *devenir-monstruo del escritor*. Su voz, como la voz de la Muerta, el otro gran icono del proyecto nacional argentino, ha sido usurpada por la voz del monstruo. Es la voz del Monstruo (o al menos, puede llegar a serlo), masivamente. *Respiración Artificial*, novela de 1980, tres años antes de *Cola de Lagartija*, que reflexiona sobre el mismo proceso, es una de las mejores novelas argentina del último cuarto de siglo, pero lo es porque es el canto al compromiso y la claridad del letrado. La novela comienza “¿Hay una historia?” (13) Y esta es sólo una pregunta retórica: el lector nunca duda de que hay una historia y que el letrado detenta el sentido de la misma. El letrado aun se presenta como el posible autor de un complejo mecanismo de remisiones y alusiones que le darán, al fin de cuentas, el sentido de la historia y a sí mismo, finalmente, su identidad como sujeto de esa historia, incluso en el contexto hostil de la dictadura (el epígrafe de Eliot que abre la novela es explícito: “We had the experience but missed the meaning, / an approach to meaning restores the experience”, 10). En *Cola de Lagartija*, en cambio, realmente no se sabe si hay una historia, no se sabe la historia de quién es, ni cuál es el sentido último de la misma y, sobre todo, se duda de la capacidad del escritor para por medio del restablecimiento del sentido cercanos a la experiencia. Si a una experiencia nos acercamos, es a la experiencia de la pérdida del sentido, porque al perder el sentido de lo nacional (devenido monstruoso), pocas referencias quedan en un paradigma moderno que orienten la escritura, de allí la opción por el silencio.

Respiración Artificial se piensa, explícitamente como una reescritura del Facundo.²⁶ Sin embargo, quisiera argumentar que *Cola de Lagartija* está mucho más cercana al Facundo que *Respiración Artificial*. En *Cola de Lagartija* –como en *Facundo*– el Monstruo (Rosas,²⁷ López Rega) usurpa el centro de la escena nacional, y es el monstruo el tema excluyente, el objeto de fascinación de ambas narrativas (mientras que el compromiso ético del letrado lo es en *Respiración Artificial*). En *Cola de Lagartija*, como en el *Facundo*, el Monstruo es un Monstruo particular, porque no sólo habla, sino que usurpa la voz.²⁸ En ambas obras, se produce una disociación escandalosa: nombrar al

²⁶ “A veces (no es joda) pienso que somos la generación del 37. Perdidos en la diáspora. ¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?” (Piglia 118).

²⁷ “Se hallan a millares las almas generosas que, en quince años de lid sangrienta, no han desesperado de vencer al monstruo que nos propone el enigma de la organización política de la República. Un día vendrá, al fin, en que lo resuelvan; y la Esfinge argentina, mitad mujer, por lo cobarde, mitad Tigre, por lo sanguinario, morirá a sus plantas” (Sarmiento 9).

²⁸ El contraste principal entre Facundo Quiroga y Rosas, la razón de la fascinación indudable de Sarmiento con Rosas, es que éste último era mucho más que un bárbaro. Muy por el contrario, supo usar la maquinaria letrada de un modo que ninguno de los unitarios fue capaz. De ese uso anómalo

Monstruo no es excluirlo (real o simbólicamente), porque es el Monstruo quien detenta los mecanismos de exclusión asociados al nombrar. En *Cola de Lagartija*, el Monstruo se puede nombrar, pero ese nombrar no domina: el monstruo sigue –y de manera aún más superlativa y enigmática– ocupando el centro de la escena, *es la escena*: de objeto representado (o irrepresentable, por fuera de la representación) se convierte en principio que gobierna la representación. Devenir-Monstruo del letrado, devenir letrado del monstruo que es el avatar último de la exasperación de la identidad. Por eso Luisa Valenzuela cambia la perspectiva en relación a Piglia: en *Cola de Lagartija* el poder habla en primera persona y los límites entre la instancia narrativa y lo representado son tan difíciles de discernir y borrar. Por eso, siempre hay la sospecha de una complicidad inadvertida entre Rulitos y el Brujo. Por eso, en última instancia, no lo puede matar. Y es por eso que la última decisión ética que puede pensar Rulitos es el silencio:

Y yo, desde esta forma tan pasiva de acción que es la escritura, quisiera detenerle la mano, acabar con su influencia accediendo quizás a la total pasividad, al silencio. Detener el horror evitando nombrarlo, de eso se trataría. ¿Ponerme una mordaza? No: la mordaza implica un conocimiento silenciado a la fuerza, una censura, Y ahora me doy cuenta de que no sé nada, no puedo saber nada y me estuve engañando todo el tiempo, creí que era necesario mantener viva la memoria como arma de defensa y de esclarecimiento. Ahora me temo todo lo contrario, temo que el nombrar genere.

En esta sencilla ceremonia hago abandono de la pluma con la que en otras sencillas ceremonias te anotaba. Ya vez. 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*. (245)

De este fracaso, de esta expulsión del letrado de la política nacional (incluso la relación con Navoni fracasa, lo que deja a Rulitos sola e incomunicada), se deriva una conclusión melancólica, una irónica explicación del estatuto del letrado argentino en el fin de siglo. Cuando el Brujo pare, un hilo de sangre sale de su tercer testículo, que traza, sin agotarse, desparramarse o ser absorbido, el camino entre la pirámide y la Capital. Además de un guiño al momento más eminente del Boom (recordemos el hilo de sangre en *Cien años de Soledad* que recorre Macondo en busca de Úrsula, para anunciar la muerte de su hijo) este es un ridículo, mínimo cumplimento de la profecía del “río de sangre”, que era una suerte de doble justificación al inicio de la novela.

El hilo de sangre llega a la Plaza Mayor de Buenos Aires, Rulitos, “holgazaneando al sol en la Plaza Mayor” (más como una jubilada que como una Madre de Plaza de Mayo), comenta:

Mire, por fin se materializa el célebre río de sangre. Ahí llega. Con un poco de suerte ahora sale el presidente de la Casa de Gobierno, patina en el río de sangre, se rompe la crisma contra el cordón de la vereda y ¡oh gloria! por fin sabremos la paz. Los veinte años de paz que promete la profecía (301).

de la maquinaria letrada (emblemática en el “Mueran los salvajes unitarios”), y no de otro lugar es de donde surge el terror.

A esas ambiguas expresiones de deseos se redujeron los sueños de la razón letrada. A eso se redujeron los nobles y desaforados sueños de la letra como arma, de la literatura como afirmación, como ética, como salvación. A un mirar desde el costado y comentar *en privado* un accidente banal que puede oscilar entre la comedia y la tragedia, pero que ya, para siempre, está fuera de nuestras posibilidades de intervención. La verdadera Fiesta del Monstruo.

BIBLIOGRAFÍA

- Alleman, Beda. *Literatura y reflexión*. Buenos Aires: Alfa, 1975-1976.
- Barthes, Roland. "El tercer sentido". *Lo obvio y lo obtuso*. 1982. Barcelona: Paidós, 1986. 49-67.
- Castillo, Debra. "Appropriating the Master's Weapons: Luisa Valenzuela". *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.
- Christoph, Nancy. "Bodily Matters: The Female Grotesque in Luisa Valenzuela's *Cola de Lagartija*". *Revista Hispánica Moderna* 48/2 (1995): 365-380.
- Cohen, Jeffrey Jerom. "Preface". *Monster Theory: Reading Culture*. Jeffrey Jerom Cohen, ed. Minneapolis: Minnesota University Press, 1996.
- Corbatta, Jorgelina. *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- Cordones-Cook, Juanmaría. *Poética de la trasgresión en Luisa Valenzuela*. New York: Peter Lang, 1991.
- _____. "Humor negro y grotesco en *Cola de Lagartija*". *Hispanófila* 110 (1994): 71-78.
- Dabove, Juan Pablo. *Bandidos y letrados: violencia campesina, narrativas de identidad y formación de la nación-estado en América Latina en el largo siglo XIX*. Disertación, University of Pittsburgh, 2002.
- _____. y Carlos Jáuregui. "Mapas heterotrópicos de América Latina".
- Echeverría, Esteban. *El Matadero*. [1871]. Madrid: Alianza, 1993.
- Francescato, Martha Paley. "Cola de Lagartija: látigo de la palabra y la triple P". *Revista Iberoamericana*. 51/132-133 (1985): 875-82.
- Gartner, Bruce. "'Un regodeo en el asco': Dismembered Bodies in Luisa Valenzuela's *The Lizard's Tail*". *Indiana Journal of Hispanic Literatures* 2/2 (1994): 203-24.
- Gazarian Gautier, Marie Lise. "The Sorcerer and Luisa Valenzuela: Double Narrators of the Novel/Biography, Myth/History". *The Review of Contemporary Fiction* 6/3 (1986): 105-08.
- Giorgi, Gabriel. "Mirar al monstruo: homosexualidad y nación en los sesenta argentinos". *Sexualidad y nación*. Daniel Balderston, ed. Pittsburgh: ILLI, 2000. 243-60.
- Gómez, Jaime P. *Testimonio, Magia y Polifonía: la denuncia de la dictadura militar en la narrativa femenina del Cono Sur*. Disertación: University of Iowa, 1993.
- Graziano, Frank. *Divine Violence: Spectacle, Psychosexuality, & Radical Christianity in the Argentina "Dirty War"*. Boulder: Westview Press, 1992.
- Gutiérrez-Mouat, Ricardo. "La alegoría nacional y Luisa Valenzuela". *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*. Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos, eds. Santiago: Cuarto Propio. 209-20.

- Jameson, Fredric. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism". *Social Text* 15 (1986): 65-88.
- Jáuregui, Carlos. *Canibalismo revisitado: calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Disertación, University of Pittsburgh, 2001.
- Kantaris, Elia Geoffrey. *The Subversive Psyche: Contemporary Women's Narrative from Argentina and Uruguay*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Larsen, Neil. "Nation and Narration in Latin America: Critical Reflections". *Reading North by South*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995. 140-52.
- Lertora, Juan Carlos. "El estatuto de la ficción en *Cola de Lagartija*". *Literatura chilena: Creación y Crítica* 11/3-4 (1987): 12-13.
- López de Martínez, Adelaida, comp. *Discurso femenino actual*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito: un manual*. Buenos Aires: Perfil Libros, 1999.
- Magnarelli, Sharon. "The Lizard's Tail: Discourse Denatured". *The Review of Contemporary Fiction* 6/3 (1986): 97-104.
- Martin, Gerald. "The Lizard's Tail: a female avant-garde?" *Journeys through the Labyrinth*. London: Verso, 1989.
- Martínez, Tomás Eloy. *Santa Evita*. Buenos Aires: Planeta, 1995.
- Martínez Zulma. *El silencio que habla: aproximación a la obra de Luisa Valenzuela*. Buenos Aires: Corregidor, 1994.
- _____. "Luisa Valenzuela's *The Lizard's Tail*: Deconstruction of the Peronist Mythology". *El Cono Sur: dinámica y dimensiones de su literatura*. Juan Corradi, et al., eds. Upper Montclair: Montclair State College, 1985.
- _____. "Entre el abismo y la Medusa: *Cola de Lagartija* de Luisa Valenzuela". *La escritora hispánica*. Nora Erro-Orthmann, ed. Miami: Universal, 1990.
- Molloy, Silvia. "La violencia del género y la narrativa del exceso: notas sobre mujer y relato en dos novelas argentinas de principios de siglo". *Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Carlos Jáuregui y Juan Pablo Dabove, eds. Pittsburgh: ILLI, 2003. 303-20.
- Newman, Kathleen. *La violencia del discurso. El estado autoritario y la novela política argentina*. Buenos Aires: Catálogos, 1991.
- Niebylski, Dianna. "Humor, desamor y subversión en Luisa Valenzuela y Ana Lidia Vega". *Estudios Filológicos* 30 (1995): 129-38.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. 1888. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- Nouzeilles, Gabriela. *Ficciones somáticas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- Perches, Ana. "El discurso hémbrico de Luisa Valenzuela en *Cola de Lagartija*". *Discurso femenino actual*. Adelaida López de Martínez, comp. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995.
- Piglia, Ricardo. *Respiración Artificial*. 1980. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- Rubio, Patricia. "Luisa Valenzuela: fragmentación del discurso narrativo". *Escribir en los bordes*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1987.
- Robert, Marthe. *Lo viejo y lo nuevo*. Caracas: Monte Ávila, 1973.

- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo o Civilización y Barbarie*. [1845]. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Salessi, Jorge. *Médicos maleantes y maricas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.
- Sommer, Doris. "Irresistible Romance". *Nation and Narration*. Homi Bhabha, ed. London: Routledge, 1990. 71-98.
- _____. *Foundational Fictions*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Taylor, William. *Magistrates of the Sacred: Priests and Parishioners in Eighteenth-Century Mexico*. Stanford: Stanford University Press, 1996.
- Valenzuela, Luisa. *Cola de Lagartija*. Barcelona: Bruguera, 1983.
- _____. *Aquí pasan cosas raras*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1975.
- _____. *Realidad nacional desde la cama*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1990.