

Literatura y dictadura: *Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela

Annick Mangin

Université de Toulouse-Le-Mirail

Hablar es imposible, callarse está vetado

Elie Wiesel y Jorge Semprún

En la Argentina de los años 70 a 80, la violencia del poder de Estado alcanzó cotas insospechadas. Uno de los instigadores de esa violencia, López Rega, siniestro Rasputín criollo, alias “El Brujo” por su práctica de la magia negra y de la brujería fue asesor principal de Juan Domingo Perón¹ y llegó a ser en 1973, su “Ministro del bienestar social”. A la muerte de Perón, bajo la presidencia de su segunda esposa, María Estela, o Isabel, Martínez de Perón, López Rega, que seguía siendo asesor, se apoderó *de facto* de las palancas del poder, fundando la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) que reprimió a una oposición cada vez más violenta, aplicando unos métodos policiales basados en el terror (secuestros, desapariciones, asesinatos). Estos escuadrones de la muerte, protagonistas de la “Guerra sucia”, prepararon el terreno para el golpe de estado de marzo de 1976 que entronizó a una junta de tres generales, encabezada por el general Videla. Cualquier tipo de oposición fue por entonces tildado de “subversión” y se emprendió una guerra implacable contra los “subversivos”. Tal y como señala Hilda López Laval:

El contenido de la palabra subversivo, que en principio comprendía a los guerrilleros, fue aumentando su extensión hasta abarcar a todos los que simplemente no coincidían con el diseño de la junta militar, arbitrario y unívoco, de lo que debía ser el ciudadano argentino. (López Laval, 1995)

Este aterrador período de la historia argentina dio pie a lo que Jorgelina Corbatta llama “la narrativa de la guerra sucia” en la cual incluye a tres autores Juan José Saer, Ricardo Piglia, Manuel Puig y a una escritora, Luisa Valenzuela. (Corbatta, 1992). Otros escritores pertenecientes a la narrativa argentina de los años 80 han venido escribiendo sobre la dictadura, pero la originalidad de Luisa Valenzuela estriba, por un lado en que la mayor parte de su obra de ficción trata esta temática² y por otro el haber abordado el subgénero “novela del dictador” en *Cola de lagartija*, escrito durante su exilio norteamericano, en 1981 y publicado en Buenos Aires con la restauración de la democracia en 1983. Conviene señalar que el libro no volvió a editarse en Argentina desde entonces³.

En la obra, Luisa Valenzuela crea un personaje monstruoso cuyo referente histórico es López Rega, *El Brujo*, el cual se inscribe en la tradición argentina del monstruo como discurso cultural. (Cohen, Jeffrey, 1996). Pero si bien la construcción *ficcional* del Brujo tiene su claro referente en López Rega, ésta no contempla la fidelidad a un personaje histórico, sino la alegorización del poder totalitario, poder fundamentado siempre, más allá de la persona que lo encarna, en unas relaciones político-económicas de fuerza propias de una determinada sociedad.

¹ Juan Domingo Perón (1895 - 1974), militar argentino, fue presidente de Argentina de 1946 a 1955 y de 1973 a 1974.

² Valenzuela, Luisa, *Aquí pasan cosas raras* (1975), *Como en la guerra* (1977), *Cambio de armas* (1982), *Novela negra con argentinos* (1990), *Realidad nacional desde la cama* (1990) *Simetrías* (1993).

³ *Cola de lagartija* ha sido reeditado en Méjico por la UNAM en 1992 y en Méjico por Planeta en 1998. La edición a la que remiten las citas es la de la editorial Bruguera, Buenos Aires, 1983.

Cualquier sistema autoritario, por muy feroz y brutal que sea, siempre requiere un discurso oficial de legitimación que apele a la razón para justificar la pertinencia de su violencia represiva.

La domination même lorsqu'elle repose sur la force nue, celles des armes ou celle de l'argent, a toujours une dimension symbolique perceptible dans les discours de légitimation à travers lesquels les dominants tentent d'obtenir l'adhésion des dominés. (Bourdieu, 2003, p. 248)

La dimensión simbólica se expresa en los múltiples discursos de legitimación de los actores de la guerra sucia y de la dictadura militar que justificaron la barbarie de la represión por la necesidad de luchar contra el desorden provocado por los graves enfrentamientos entre facciones armadas de izquierda y derecha del movimiento peronista, y la acción violenta de organizaciones guerrilleras de tendencia peronista, o marxista. La violencia simbólica, ya perceptible desde el nombre eufemístico con el que la junta militar se autodenominó “Proceso de Reorganización Nacional” - consistió en apelar a la defensa de los valores cristianos y patrióticos para justificar la tortura, los secuestros y los asesinatos de los “subversivos”. Se trataba de salvar a la patria amenazada desde dentro por el enemigo interior y hasta de “curarla” ya que padecía de una “enfermedad” mortal. Con una retórica tan conforme con la doxa se consiguió la adhesión de los dominados, como lo explica Pierre Bourdieu:

...la forme par excellence de la violence symbolique est le pouvoir qui [...] s'exerce par les voies de la communication rationnelle, c'est-à-dire avec l'adhésion (extorquée) de ceux qui, étant les produits dominés d'un ordre dominé par des forces parées de raison ne peuvent qu'accorder leur acquiescement à l'arbitraire de la force rationalisée. (Bourdieu 2003, p.120)

P. Bourdieu precisa que no se trata de una sumisión consciente, sino interiorizada y literalmente *incorporada* en los esquemas de percepción y de evaluación de los dominados:

... Cette soumission n'a rien d'une relation de « servitude volontaire » et cette complicité n'est pas accordée par un acte conscient et délibéré ; elle est l'effet même d'un pouvoir qui s'est inscrit dans le corps des dominés, sous la forme de schèmes de perception et de dispositions (à respecter, à admirer, à aimer). (Bourdieu 2003, p. 247)

Contra la violencia simbólica de la doxa estatal que imperó durante la dictadura militar, “gran máquina paranoica y ficcional” según la expresión de Ricardo Piglia (Piglia, 1993), el libro de Valenzuela se ofrece, mediante la literatura, como un acto de resistencia, la cual no puede operar sino de manera oblicua, citando el discurso dominante, *triturándolo* y parodiándolo para socavar desde dentro las bases de su eficacia manipuladora. Se notará a todo lo largo del libro el barroquismo de la escritura que desbarata la racionalidad aparente de los discursos del poder así como la importancia del papel del cuerpo como sede y metáfora de la relación de poder de los dominantes sobre los dominados.

En este trabajo, me propongo analizar los procedimientos literarios que, en *Cola de lagartija*, intentan deconstruir la violencia simbólica de los discursos hegemónicos de la dictadura militar.

Cola de lagartija plantea e intenta dar respuesta a la problemática de cómo, con qué fines, con qué eficacia escribir literatura en un contexto dictatorial, y en el caso que nos ocupa, con la doble cortapisa suplementaria: ¿cómo escribir literatura en un contexto dictatorial cuando se es mujer y se abordan dos terrenos hasta entonces reservados a los autores, a saber, la política y el sexo?

Porque también las mujeres sufren los efectos de la violencia simbólica en muchos dominios y entre otros, en el campo literario. Reina Roffé escribe en un artículo citado por José García Romeu, que la crítica tradicional

opone “una escritura masculina”:

...completa, profunda, simbólica, clara, precisa, trascendente a una “literatura femenina” obsesionada por el detalle, sin alcance simbólico, sentimental, fragmentada, sujeta a los detalles. (Roffé, 1995, p. 13-17, citado por García Romeu, 1999, p.111)

Al contrario, J. García Romeu ve en la escritura de las mujeres una forma de resistencia contra todas las formas de opresión en la medida en que:

La situation des femmes dans la société occidentale⁴, soumises presque partout et pas seulement sous les dictatures au pouvoir des hommes, reflète justement le sort de l'ensemble des Argentins exposés aux abus du régime autoritaire. (García Romeu, 1999, p.110).

Para P. Bourdieu, la dominación masculina es la forma por excelencia de la violencia simbólica:

Ainsi, on ne peut comprendre la logique paradoxale de la domination masculine, forme par excellence de la violence symbolique, et de la soumission féminine, dont on peut dire à la fois et sans contradiction, qu'elle est *spontanée* et *extorquée*, que si l'on prend acte des *effets durables* que l'ordre social exerce sur les femmes, c'est-à-dire des dispositions spontanément accordées à cet ordre qu'elle leur impose. (Bourdieu, 2003, p. 246)

Veamos entonces qué estrategia de resistencia Luisa Valenzuela, escritora argentina, desarrolla en *Cola de lagartija*.

El enjuiciar la posibilidad de la representación de los horrores del poder de Estado se abre desde la propia *Advertencia* que se presenta bajo la forma de un breve diálogo entre dos interlocutores no identificados:

- 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 en grande, como corresponde.
- Podría ser peligroso
- Peligrosísimo. Se usará la sangre
- La sangre la usan ellos
- Claro. Le daremos un papel protagonista. Nuestra arma es la letra.

1981

Este diálogo, de factura metatextual, plantea varias cuestiones teóricas relativas al funcionamiento y a la función (finalidad) de un texto literario que toma por objeto la dictadura en un contexto de dictadura:

1º La cuestión de la fuente de escritura: ¿de dónde nace la escritura de algo imposible de escribir pero que se escribirá de todos modos como *fuera de* o incluso como *contra* la voluntad de su productor? ¿Se trata acaso de una pulsión de escritura irrepresible que no tiene que ver ni con la razón ni con el saber lógico-discursivo sino que, por el recurso a la ficción, puede ayudar a entender una zona de la realidad que la razón no puede abarcar ni comprender “diciendo lo que no se dice” ? ¿Tiene esto que ver con lo que Luisa Valenzuela llama “escribir con el cuerpo”?

⁴ Lamentablemente, en otras muchas sociedades del mundo también ...

2° La cuestión del autor: ¿quién escribe? Un “nosotros” autor colectivo identificable o un “se” reflexivo, donde parece que la historia se escribe sola o un “se” indefinido cuyo referente es un autor colectivo, nebulosa de elementos desdibujados, “se escribirá”?

¿Se trata del autor sujeto colectivo de la creación literaria de que habla Lucien Goldmann? ¿O bien del concepto de Fredric Jameson, quien ve al escritor como la encarnación de la memoria colectiva de un periodo histórico dado?

3° La cuestión del receptor: si bien el texto fue escrito en el exilio, va dirigido sin embargo a un lector que sabe a qué personaje se refiere la apelación *El Brujo*, qué amenaza supone éste, a qué contenido remite el pronombre “eso” y cuál es el envite de la fecha inscrita a pie de texto “1981”.

4° La cuestión de la censura: el desfase entre 1981, fecha de la redacción del libro y 1983, fecha de su publicación, es la huella de la imposibilidad radical de publicar el libro en Argentina durante la dictadura.

5° La *Advertencia* concibe la escritura como “un arma” por tomar en un doble sentido: por una parte, la escritura no vierte sangre pero sí tiene que ver con la sangre y con el cuerpo, puesto que puede ser peligrosa para quien la maneja, para el autor y también para el lector, ambos implicados en el proceso de enunciación. Por otra parte, la literatura, por los efectos que produce en el receptor, es capaz de conmover las conciencias (y más allá de las conciencias el cuerpo emocional) y de proporcionarle las armas para desarticular las manipulaciones de un poder totalitario.

6° Por último, la *Advertencia* plantea la cuestión de los medios, de los procedimientos propiamente literarios, primando el registro del humor negro, del sarcasmo, de lo grotesco, de la mistificación, de la parodia, o sea, todo un procedimiento ligado a la carnavalización que deconstruye las jerarquías del poder establecido y la violencia simbólica que conllevan.

Este texto liminar expresa pues una confianza propiamente moderna en la dimensión ética de la literatura, capaz de revelar los resortes de la tiranía, desmantelando las manipulaciones de sus discursos. Y sin embargo, el funcionamiento textual de *Cola de lagartija* nos obligará a matizar estas palabras por cuanto se trata de un libro poderosamente autorreflexivo, “metaficción historiográfica”, (según los términos de Linda Hutchéon), que no deja de cuestionar el lenguaje y la escritura en acción, rasgo propio de la estética postmoderna: así pues ¿según qué modalidades en un contexto de opresión la instancia narradora, “instancia de poder por antonomasia” puede representar los abusos de poder sin asumir ella misma una posición de poder? ¿O, por el contrario, sin autocensurarse? *Cola de lagartija* plantea estas cuestiones e intenta responder en acto, no superando sino expresando estas contradicciones, por el recurso a diversos procedimientos que problematizan la fuente de enunciación y la frontera realidad/representación como la fragmentación, la polifonía, el dialogismo genérico, la hibridez, la “mise en abyme”, la metalepsis, la alegorización, la mitificación, etc.

Texto, paratexto, metatexto, intertexto

La problematización de la frontera entre realidad y representación aparece desde la primera página del libro por la transgresión del umbral que convencionalmente vincula paratexto y texto. La *Advertencia* tiene el claro estatus de paratexto, no incluido en la paginación y fechado en 1981, en la parte inferior derecha. Pero dos elementos estructurales obligan a considerar esta *Advertencia* como parte integrante del cuerpo del texto; por una parte se halla incluido en la primera parte del libro, titulada “El UNO” tras la página así titulada, y por otra parte, el lector no está en posición de destinatario sino de observador del diálogo de los interlocutores, cuyas voces no identificadas reaparecen en varias ocasiones en el cuerpo de la ficción.

Dialogismo genérico

Esta metalepsis narrativa que atribuye el paratexto no a la escritora Luisa Valenzuela sino a sus personajes, desdibuja desde un primer momento la frontera entre lo ficcional y lo extraficcional y anuncia la gran metalepsis narrativa que abrirá la segunda parte del libro. Y de hecho la ambigüedad del estatus de este texto liminal se propaga al conjunto de la organización narrativa del libro, edificada sobre la tensión entre dos regímenes de escritura : un régimen que tiene que ver con la narrativización de los discursos del “archivo”, del documento histórico, del testimonio sobre los actos de tortura y de represión y un régimen de escritura ficcional que remite a unos hipotextos heterogéneos, algunos de ellos relacionados con la literatura de lo veraz, como el diario íntimo, la biografía, y otros relativos a códigos ficcionales en los que el imaginario se libera de las reglas de la verosimilitud como la fábula, la novela fantástica, la ciencia ficción, o marcados por la carnavalización como la parodia, la farsa, lo grotesco, el humor negro, etc.⁵ La escritura de *Cola de lagartija* se caracteriza por este dialogismo genérico múltiple que instaura, por su doble régimen de escritura, una tensión entre la realidad y su representación y que constituye un amago de respuesta en acto a los desafíos planteados en la *Advertencia*.

Vinculada con el dialogismo genérico, la polifonía nace de la convivencia de varias líneas narrativas donde se expresan los discursos de los personajes procedentes de categorías socio-históricas dominantes o dominadas, verdugos o víctimas, y que se reparten según la modalidad testimonial o ficcional en fragmentos separados por blancos tipográficos. Los fragmentos, algunos de ellos titulados y otros no, se distribuyen en tres partes por una evolución de la instancia narradora que pasa de la polifonía al monologismo radical.

En la primera parte, llamada EL UNO, alternan diversas voces narrativas: es primero cuantitativamente dominante, el monólogo solipsista del *Brujo* – cuyo hipotexto es claramente el de *Yo el supremo* - que escribe su autobiografía que el denomina también *novela* o *diario íntimo*, como para señalar que realidad y ficción son para él lo mismo, donde despliega su delirio de todo poderío totalitario, discurso sustituido en ocasiones por una instancia narradora en tercera persona y omnisciente que propone un modo irónico de lectura por el recurso a la parodia y al humor negro.

Surgen asimismo unas voces en discurso directo libre, las voces de los militares de la junta que discurren sobre el *Proceso de Reorganización Nacional*, las voces de los militantes de izquierdas, opositores a la dictadura, las de la secta de los *Umbandistas* especializada en las prácticas de brujería y las voces de los *Pueblistas* (deformación apenas velada de los “Peronistas”), adoradores fanáticos del cadáver de Eva Perón y dispuestos a reabrir su santuario cerrado por los militares.

Ningún narrador omnisciente viene a englobar o presentar esas voces cuya identificación le compete al receptor, tarea hecha posible paulatinamente por tratarse - según el análisis bajtiniano - de sociolectos propios de grupos sociales determinados y homogéneos. (Bakhtine, 1999)

Aparte de las relaciones por emisarios interpuestos, entre los militares y el *Brujo*, no se produce ninguna comunicación inmediata entre los fragmentos, y por consiguiente tampoco entre los grupos sociales, imagen de una sociedad dividida y hasta fracturada. Sin embargo, todos los actores interactúan unos con otros a distancia, revelando como en huecograbado el funcionamiento de una red de órdenes e informaciones policiales, de denuncia, espionaje, rumores que encierra la sociedad entera en un entretejido de oposiciones dicotómicas y paranoicas. Este sistema de ecos duplica las voces con

⁵ Entre los hipotextos más obvios, cabe señalar *Yo el Supremo* de A.Roa Bastos, *Ubu roi* d’Alfred Jarry, la fábula « La grenouille qui voulait se faire aussi grosse que le bœuf » de La Fontaine, el teatro del esperpento de Valle Inclán, los textos y las películas que ficcionalizan la historia de Eva Perón etc.

un entramado metatextual que tiene cabida en las palabras de la *Advertencia*, puesto que cada grupo determina su plan de acción comentando, analizando, desarticulando los discursos de los otros, y en particular el del *Brujo*, que se ve, de este modo, captado a través del prisma de una multiplicidad de puntos de vista.

Diario íntimo, metalepsis, metatextualidad

La parte D*OS empieza de un modo sorpresivo con la irrupción en el espacio ficcional del “yo” de la autora representada. La metalepsis de la autora/narradora problematiza una vez más la relación realidad/ficción y confiere a la autora un estatus de testigo comprometido ante la Historia, prestando un juramento de tipo performativo:

Yo, Luisa Valenzuela, juro por la presente intentar hacer algo, meterme en lo posible, entrar de cabeza, consciente de lo poco que se puede hacer en todo esto pero con ganas de manejar al menos un hilito y asumir la responsabilidad de la historia. No la historia de la humanidad sino esta mínima historia del Brujo que se me está yendo de las manos. (Valenzuela, 1983, p.139).

El compromiso de la autora representada consiste en escribir una biografía del *Brujo* que se desarrolla pues en competencia con la autobiografía del monstruo, y retrospectivamente remite a la instancia en tercera persona que retomaba el discurso del *Brujo* sobre el modo irónico paródico en la parte EL UNO así como a la instancia que ha inscrito la fecha de 1981 en la parte inferior de la *Advertencia*.

En esta parte D*OS, la instancia que dice “yo” desarrolla su discurso bajo la forma de un diario íntimo, narrando por una parte las peripecias de su relación amorosa con el militante Navoni y por otra conduciendo una reflexión metatextual sobre las cortapisas vinculadas con el escribir en tiempos de dictadura. El compromiso de Luisa Valenzuela implica que, para contar la historia del monstruo, haya que acercarse mucho a él, es decir, paradójicamente entrando en la ficción. Surgen entonces múltiples dudas e interrogaciones: ¿cómo dar la palabra al tirano sin contaminarse con su discurso, sin adoptar como él un discurso mesiánico, un discurso maniqueo y de poder? ¿No comparte la escritura con la ideología del *Brujo* el temible poder de crear lo que enuncia, el poder de imponer una realidad construida con palabras?

En coherencia con esta reflexión, la parte D*Os concluye con la decisión de la autora representada de “matar” al personaje dejando de escribir su biografía y de partir para huir del terror permanente, representación ficcional de la salida al exilio. La última línea de la parte D*Os está constituida por la firma de la autora que, antes de retirarse, refrenda su compromiso dejando una inscripción de su cuerpo en el cuerpo del texto.

Me parece que una de las funciones de esta metalepsis narrativa es para Luisa Valenzuela escapar simbólicamente a la aporía de la polémica - que dividió al campo literario argentino durante y después de la dictadura - entre escribir dentro/escribir en exilio, de dos modos: por un lado, representando en la ficción a una escritora presa de las ansias de la escritura dentro del país y del miedo a la represión, y por otra, compensando la distancia del exilio real de la escritora por una estrategia narrativa de alto riesgo psicológico y moral basada en la proximidad extrema entre el delirio megalómano del monstruo a quien concede la instancia narrativa en primera persona.

En la parte ¿Tres? (título entre interrogaciones), la voz narrativa se reduce al monólogo del *Brujo* cuyo delirio megalómano se ha apoderado de todo el espacio textual, cobrando unas proporciones extremas que superan todo límite de obscenidad en el gozo sádico del poder tiránico.

Queda sin embargo, un narrador en tercera persona que, duplicando el “yo” del *Brujo*, narra en focalización interna del personaje, las peripecias que conducen al *Brujo* a su autoexplosión final. ¿Qué función puede tener este narrador omnisciente? ¿Es el indicio definitivo de que, pese a la retirada del autor, es la escritura del narrador impersonal la que vence (quizás una ocurrencia del “se” indefinido de la *Advertencia*) y que asume el relato del final grotesco, sumamente guiñolesco del personaje cuyo sistema, llevado a sus últimas consecuencias y privado de todo antagonismo, se autodestruye.

Algunos efectos de sentido en la lectura:

Contaminación realidad/ficción: la suspensión de la incredulidad

A lo largo del libro, pues, la estrategia narrativa que cuestiona la autoridad textual y la frontera de la representación produce un efecto contaminante entre dos regímenes de escritura que incita a leer los relatos del archivo como relatos ficcionales, exigiendo del lector literalmente una *suspensión de la incredulidad*, y a leer los relatos ficcionales como documentos históricos. Así es como el “Proceso de Reorganización Nacional”, monumento de racionalidad ideológica al servicio de la lucha contra el caso de la *subversión* se lee como un texto delirante al mismo nivel diegético y del mismo calibre que los que instituye el *Brujo* en su locura totalitaria. Resulta impresionante ver, por ejemplo, cómo la evocación del episodio histórico de los cuerpos de los prisioneros arrojados desde lo alto de los helicópteros al río de la Plata se integra en el monólogo ficcional del Brujo sin que sean perceptibles las líneas de sutura entre dos regímenes de escritura:

Y alcancé a ver a los ahogados con la piel todo terrosa y muy hinchados. Reconocí mi vieja sugerencia: súbanlos a los helicópteros y tírenlos al río, les ordené en aquel entonces cuando me preguntaron qué hacer con los que se les habían estropeado por demás en los interrogatorios. Al río, les aclaré muy bien. Nunca a mis lagunas, nunca a mis laguna. (Valenzuela, 1983, p. 51)

La retórica del *Brujo* presenta unos rasgos formales y temáticos propios de la violencia simbólica del discurso autoritario, tal y como los analiza José García Romeu:

redundancia y repetición hasta la saciedad de las mismas ideas, subversión asimilada a la anarquía, necesidad del sacrificio colectivo para curar a una sociedad enferma, pretensión de expresar lo sagrado, legitimación de la dictadura por el criterio de razón y de sentido común en oposición a la confusión del discurso subversivo, descalificación de los opositores, recurso a la abstracción y a la invocación de valores eternos, vacío informativo, referencia a un sustrato mítico en el que encuentra su razón de “ser” en la medida en que el recurso al mito naturaliza y saca de la Historia al orden social establecido, lo arcaico del discurso, unívoco y maniqueo, etc. (García Romeo, 1999, p.45 et p. 36)

A contrario, es en función del paradigma ficcional como el lector cree interpretar el episodio del dedo cortado sobre el cadáver de Eva Perón, imaginado por el *Brujo* para autentificar por las huellas digitales unos mensajes que la Muerta dirigiría desde el Más Allá a los *Pueblistas* y que el *Brujo* instrumentaliza a su servicio. Ahora bien, este episodio habrá de ser leído no como un invento delirante del narrador sino como la parodia de un episodio refrendado históricamente, ya que el cadáver de Eva Perón, objeto de veneración fetichista, había dado pie a varias copias, de tal modo que hubo que recurrir a las huellas digitales de la muerta para autentificar el original.

Así, según los términos de Sharon Magnarelli, esta escritura grotesca de la novela nacional es una “operación de desfamiliarización”, a partir de la literatura, de un orden de representación que “cae por su peso”, operación que desemboca en la “desnaturalización de la retórica política”.

Esa deliberada reescritura grotesca del romance nacional permite caracterizar a la novela como desnaturalización de la retórica política. [...] 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 respeto a la idea de nación. (Magnarelli, 1996, p.213)

La operación de “desnaturalización de la retórica política” contribuye, de hecho, a la deconstrucción de la violencia simbólica que sustenta dicha retórica.

“Novela del dictador” y cuestionamiento del canon genérico: “mise en abyme” y envites de los géneros.

El abordar el subgénero “novela del dictador” por parte de una escritora implica un cuestionamiento del canon genérico en relación con las relaciones de género que se expresa aquí a través de la “mise en abyme” de dos formas de escritura: la escritura paródica y el diario íntimo.

La escritura paródica, que caracteriza a muchos de los libros escritos por mujeres a partir de los años 60 y en mayor medida desde los años 80 permite invadir el discurso dominante para enjuiciarlo desde el interior al tiempo que se sugiere un discurso alternativo, cuya interpretación no corresponde a una instancia autorial en posición de poder sino que tiene que ver con la responsabilidad del receptor quien lee lo que quiere o puede leer. La modalidad paródica se ve constantemente activada en los discursos del *Brujo*, de la junta, etc. y está engastada en la representación carnavalesca de la figura icónica del *Brujo* (convertido en pelele) por los habitantes del pueblo de Capivari, pueblo que el *Brujo* tiene la pretensión de convertir en capital: la parodia es un instrumento de resistencia colectiva cuya violencia semiótica se vuelve contra la omnipotencia del dictador.

El diario íntimo es también objeto de “mise en abyme” en *Cola de lagartija* bajo la forma de redacción de un diario en el que se expresa un “yo” escritor que narra la biografía del *Brujo*. El canon del diario, forma convencionalmente connotada como femenina, está cuestionado aquí de dos maneras: por una parte, con la reflexión metatextual sobre la escritura y por otra parte, con la rehistorización del diario en el contexto de la dictadura militar que propone de hecho una recalificación de los papeles masculino/femenino, convencionales en ese tipo de literatura. El “yo” femenino, comprometido en una relación amorosa con el personaje masculino - Alfredo Navoni - se pasa el tiempo esperándolo, en la dependencia ansiosa de su venida o de su vuelta según el esquema estereotipado de las polaridades *pasividad/actividad, espacio privado/espacio público* que rigen la representación convencional de las relaciones sociales de sexo. Con la salvedad de que, en el caso de *Cola de lagartija*, el personaje femenino es quien asume la función de la escritura, tradicionalmente considerada como una actividad masculina; en cuanto a la espera ansiosa, remite menos al estereotipo de la pasividad femenina que a la representación de la polaridad Eros/Tánatos cuando el terror político contamina todos los intersticios de la vida privada, aboliendo la frontera entre el espacio privado y el público (el militante Navoni arriesga su vida, arriesga ser secuestrado o “desaparecido” en cualquier momento).

La representación del cuerpo: espacio socio-simbólico de los envites de poder

En este contexto de los envites de poder, la representación de los cuerpos se presenta como un espacio socio-simbólico marcado por la violencia que la escritura de mujeres se brinda a explorar,

sobre todo desde la segunda mitad del siglo XX. Recordemos que, según Pierre Bourdieu, la sumisión de los dominados al poder simbólico no se hace por un acto conciente y deliberado sino:

...elle est elle-même l'effet d'un pouvoir, qui s'est inscrit durablement dans le corps des dominés, sous la forme de schèmes de perception et de dispositions (à respecter, à admirer, à aimer, etc.), c'est-à-dire de croyances qui rendent *sensible* à certaines manifestations symboliques, telles que les représentations publiques du pouvoir. (Bourdieu, 2003, p.247)

En *Cola de lagartija*, la alegorización de varios iconos corporales y de diversos espacios apunta a la deconstrucción de “las representaciones públicas del poder”:

Poder político y poder sexual

En el cuerpo omnipresente del *Brujo*, el poder político se identifica con el poder sexual en sus múltiples modalidades. Para Luisa Valenzuela como para P. Bourdieu, el paradigma de lo arbitrario y de la violencia simbólica es el de las relaciones de género, y el sadismo sexual, fuera de ser apolítico, constituye por el contrario uno de los avatares más representativos de la violencia política.

Alegorización de los cuerpos

El cuerpo del *Brujo* lleva la impronta de la monstruosidad del personaje, bajo la forma del exceso, de lo desmedido; dotado de tres testículos, */tripelotudo/*, siendo el testículo sobrante (que es, de hecho, un quiste) considerado por el *Brujo* como imagen de su hermana Estrella, cuya femineidad incorpora. La agasaja, la acaricia y le dice palabras de amor, representación obscena de una relación ególatra y megalómana. Este elemento sobrante, indicio de su femineidad, se convertirá en el receptáculo uterino de su propio semen, autoinyectado (con la ayuda de su edecán) para realizar su sueño de dar a luz un hijo que será la exacta reproducción de sí mismo. El *Brujo*, según sus términos es *la neurona padremadrehijo*, caracterización grotesca de la imagen de la familia como mito fundador de la nación. Como lo señala J.P. Dabove, el monstruo ya no amenaza las márgenes del territorio simbólico de la nación, se apoderó de su centro, el poder de Estado, la fuente de la ley. (Dabove, 2005)

La inscripción de la monstruosidad del discurso totalitario en el cuerpo del tirano entraña varias consecuencias:

El hermafroditismo entra aquí en el terreno de la locura de la omnipotencia del personaje cuyo sueño es auto reproducir un ser idéntico a sí mismo para engendrar el “yo”. No hay, pues, ni afuera ni otredad posibles, el sistema funciona por incorporación o exclusión, metáfora de un poder totalitario que incorpora del todo o que excluye radicalmente. Y cuando el personaje se autoproclama *Señor de la triple P /tripelotudo/*, el humor negro muestra el vínculo sexo/poder por la alusión paródica a la triple A (“Alianza Anticomunista Argentina” de López Rega), donde el poder absoluto estaría basado en una dotación testicular, una proliferación glandular que sería el fundamento primero de la instancia policial criminal sobre la que se asentaba la dictadura militar. Se ve aquí la eficacia de la colusión ficción-grotesco/archivo en la cual la ficción esclarece la impostura delirante de la irracionalidad de una ideología que se tomaba por modelo de la racionalidad y del orden. El elemento femenino (Estrella), llamado “*la personita anexada a mi persona*” es incorporado, adjuntado al elemento masculino y por lo mismo anulado, como son anuladas (despreciadas) “las mujeres” que integran el universo del tirano.

Conviene señalar que Luisa Valenzuela eligió escribir la crónica del fiasco anunciado del tirano estructurando toda la acción de la novela en torno al deseo histérico del personaje de apoderarse del único poder que escapará siempre al dictador del sexo masculino, es decir, el poder de procrear,

grotesco llevado aquí a sus últimas consecuencias a través de la caracterización grotesca del cuerpo masculino, doble invertido de la grotesquización tradicional del cuerpo femenino.

Por otra parte, lo excesivo del cuerpo del Brujo se construye sobre la carencia, la mutilación, la destrucción que marca el cuerpo de los dominados y en primer término el de su edecán, granadero emasculado al servicio del monstruo. Este personaje, enteramente preso en una relación sadomasoquista de dueño a esclavo representa la violencia simbólica de la adhesión del dominado al dominante, hasta el paroxismo final donde, a solas con su dueño, lo llama en una misma frase *Alteza, Majestad, Divinidad*, como si el código lingüístico de la pleitesía a los poderosos se viera afectado también por el exceso y se pusiese a desvariar.

Alegorización de los espacios

Al prolongar los cuerpos, toda una nebulosa de imágenes mitológicas metaforiza el espacio en el que el *Brujo* estableció los signos de su poder. Se activa, por ejemplo, la violencia simbólica de la connotación jerarquizando entre alto y bajo a través del espacio simbólico de la pirámide que conjuga la arquitectura azteca (la cúspide le ofrece un pedestal para su trono desde donde domina al mundo entero) y la arquitectura egipcia (la cavidad le ofrece un refugio contra los enemigos que lo persiguen), tema recurrente de la paranoia política de la junta militar. Las *guainas*, que son unas mujeres siempre mencionadas de forma indiferenciada en plural, lamen los pies del *Brujo* o se arrastran a sus pies, al igual que su ayuda de campo:

[...] la larga canoa resulta ideal: un serruchero remando a popa y el otro a proa y los dos restantes sosteniendo el baldaquín. Y el garza a sus pies, lamiéndole las plantas (Valenzuela, 1983, p.259).

El poder es un gozo sádico que se alimenta del avasallamiento y de la destrucción de los cuerpos y de los espíritus.

La representación del cuerpo de las víctimas

En lo referente al cuerpo de las víctimas, aparece descrito o evocado en las órdenes y representaciones sádicas del Brujo, en concreto en la aplicación obsesiva de la profecía de Don Bosco sobre el río de sangre. Además, la evocación del cuerpo de las víctimas aparece en los relatos de archivo, todos ellos centrados en la temática de la tortura y la desaparición. Pero ¿será posible la representación de la desaparición de los cuerpos o la única representación posible no estará más bien en el cuerpo horadado del texto?

El cuerpo horadado del texto

El texto se ve mutilado, horadado, vaciado por unos blancos tipográficos cuya extensión puede ir hasta un tercio o media página. Milagros Ezquerro ve en el blanco textual una fuente de “virtualidades latentes”:

[...] le blanc textuel ne serait pas ce fond neutre, indiscriminé, insignifiant que nous avons l'habitude de considérer, ou plutôt de ne pas considérer, mais un champ textuel d'énergie minimale, c'est-à-dire un champ de virtualités où sont susceptibles de prendre forme toute sorte de systèmes de signification. [...] il n'y a pas un blanc mais des blancs, autant que de virtualités latentes dans ce champ textuel d'énergie minimale qu'est, avant toute inscription de signes, la page blanche [...] (Ezquerro, 2002, p.14 et p.15).

Es competencia del lector activar las virtualidades latentes en este “campo de energía mínima”. Estos blancos son antes que nada lo por decir, el signo de la autocensura o el signo de la imposibilidad de decir pero también el signo de la obliteración, de la desaparición, de la anulación del otro, radicalmente excluido, de su palabra y hasta de su cuerpo, de su persona física. Estos blancos tienen que ver ciertamente con la desaparición de millares de argentinos y son como el doble invertido del exceso de la palabra y del poder del dictador. El tema de los desaparecidos es recurrente en la obra de Luisa Valenzuela.

Pero estos blancos son también el espacio del lector, espacio de respiración en una lectura opresiva por la omnipresencia del discurso del *Brujo*, fragmentos de página blanca por invadir y por escribir, espacio que reúne⁶, espacio de la escritura de este autor colectivo del “nosotros” o del “se” de la *Advertencia*, espacio de resistencia, en el que virtualmente se inscribe el texto que el lector produce en el acto mismo de la lectura. Espacio de la tensión entre las dos modalidades del discurso aparentemente incompatibles y sin embargo complementarias para que la escritura y el sentido que produce puedan ser algo más que un discurso del poder y un pensamiento único.

⁶ *D’ailleurs, quand on dit que le blanc sépare, il serait aussi juste de dire qu’il unit, qu’il fait lien.* (Esquerro, 2002, p.14)

Obras citadas

- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1999 [1978].
- Bourdieu Pierre, *Méditations pascaliennes*, Paris Seuil, Coll. Essais, 2003 [1997].
- Cohen, Jeffrey Jerom, *Monster Theory: Reading Culture*, “Preface”,. Jeffrey Jerom Cohen, ed. Minneapolis: Minnesota University Press, 1996.
- Corbatta, Jorgelina, *La narrativa de la guerra sucia*, Buenos Aires, Corregidor, 1999, p. 22.
- Dabove, Juan Pablo, “Claudicaciones de la razón letrada y romance nacional totalitario: sobre *Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela” in *Revista Iberoamericana*, Vol.LXXI, N° 210, Enero-marzo 2005, p. 203-220.
- Ezquerro, Milagros, *Fragments sur le texte*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- García Romeu, José, *Littérature et dictature en Argentine, 1976-1983*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- López Laval, Hilda, *Autoritarismo y cultura (Argentina 1976-1983)*, Madrid, Fundamentos, 1995.
- Magnarelli, Sharon, Luisa Valenzuela, “Cuerpos que escriben (metonímicamente hablando) y la metáfora peligrosa”, in Díaz Gwendolyn y Lagos Maria Inés, *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1996.
- Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo veinte, Universidad Nacional del Litoral, colección Entrevistas, 1993 [1990].
- Roffé Reina, “Itinerario de una escritura. ¿Desde dónde escribimos las mujeres?” in Sonia Mattalía et Milagros Aleza (éd.), *Mujeres, escrituras y lenguajes (en la cultura latinoamericana y española)*, Valencia, Universitat de València, 1995, p.13-17.
- Valenzuela, Luisa, *Cola de lagartija*, Buenos Aires, Ed. Bruguera, 1983. México, UNAM, 1992. Planeta, México 1998.

Annick MANGIN

Maître de conférence HC, Université de Toulouse-Le Mirail.

E.N.S. de Fontenay/St Cloud / Agrégation d'espagnol/Doctorat N.R.

Thèse : *Temps et écriture dans l'œuvre narrative de Silvina Ocampo*. Directeur de thèse : Milagros Ezquerro

Laboratoire de recherche : IRIEC-CEPIALT Université de Toulouse-Le Mirail.

Domaine de recherche : Genres et formes, Fantastique, Silvina Ocampo, littérature argentine et latino-américaine.

Publications :**Ouvrage :**

Temps et écriture dans l'œuvre narrative de Silvina Ocampo, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Coll. Hespérides, 1996 (209 p.).

Sélection d'articles et communications :

« Silvina Ocampo ou le mélange des genres », *Genres, formes et identités génériques* (éd. M. Soriano), Montpellier, Publications Montpellier 3, 2003, p. 221-234.

« Tradition et irrévérence dans deux contes de Silvina Ocampo », *L'écrivain argentin et la tradition*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 215-227.

« La question du destinataire dans un conte pour enfants de Silvina Ocampo », *La littérature pour enfants dans les textes hispaniques/Infantina*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 139-153.

« Fleuve et constructions identitaires en Argentine : *El río sin orillas* de J.J. Saer et *Río de las congojas*, de Libertad Demitropulos », Toulouse-Le Mirail, *Actes du colloque Fleuves d'Amérique latine, Amérique, Terre de fleuves*, 2003, (à paraître).

« Sobre sujeto y género en la escritura de Libertad Demitropulos y Silvina Ocampo », *Théories critiques et littérature latino-américaine actuelle*, (éd. M. Soriano), Montpellier, CERS, Imprévue 2004 -1&2, p.227-243.

« La trayectoria transgénérica de Silvina Ocampo », Buenos Aires, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (Ftad. de Filosofía y Letras, UBA), 2006, (à paraître à Buenos Aires).

« Literatura y dictadura : *Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela », communication présentée au séminaire du S.A.L., Université de Paris IV Sorbonne, Octobre 2006.