



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
POSGRADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela, una novela  
del dictador latinoamericano

**T E S I S**  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE: MAESTRA EN LETRAS  
(LITERATURA IBEROAMERICANA)

PRESENTA:  
LEONILA HORTENSIA ROSETE OLVERA

Directora de Tesis:  
Dra. Ana Rosa Domenella  
Universidad Autónoma Metropolitana



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ÍNDICE

Introducción	1
<b>1. Luisa Valenzuela: una conciencia ética</b>	<b>7</b>
<b>2. El dictador literario y la historia latinoamericana</b>	<b>23</b>
<b>3. Los dictadores literarios</b>	<b>30</b>
3.1 Configuración estética de los dictadores literarios	30
3.2 El dictador literario: un arquetipo latinoamericano	32
3.3 El dictador como personaje literario	38
3.4 El Brujo como personaje	41
<b>4. Literatura, tiranía y poder</b>	<b>45</b>
4.1 El tirano y “el mórbido libertinaje del poder”	45
4.2 El poder en <i>Cola de lagartija</i>	53
4.3 Mesianismo y poder en <i>Cola de lagartija</i>	64
<b>5. Los dictadores literarios: un regodeo en la maldad</b>	<b>69</b>
<b>6. <i>Cola de lagartija</i>: una visión femenina del tirano</b>	<b>75</b>
Conclusiones	84
Bibliografía	92

## INTRODUCCIÓN

El arte y la historia representan los instrumentos más poderosos en nuestro estudio de la naturaleza humana ¿Qué conoceríamos del hombre sin esas dos fuentes de información?

Ernst Cassirer

El acercamiento a todo texto literario exige ubicarlo dentro de la historia y de la realidad concreta de su producción, afirma Fernando O. Reati (1992) a propósito de la narrativa que detonó la Guerra Sucia Argentina. Con lo anterior Reati constata que lo literario es siempre un objeto históricamente determinado. Esta convicción me llevó a indagar en *Cola de lagartija* (1983) de Luisa Valenzuela, por un lado, el testimonio histórico sobre la maldad humana que la novela propone y, por otro, a interpretar la escritura literaria de esta autora argentina como uno de los discursos que nos permite entender la historia, sin dejar de reconocer al mismo tiempo que en el discurso ficcional, como propone Fernando Aínsa, se fragua la invención de la verdad histórica a través de la mentira novelesca (2003).

Luisa Valenzuela pertenece a la generación de escritores e intelectuales argentinos que vivieron los años aciagos de la Guerra Sucia implantada por la última dictadura militar y la época que la precedió (1975-1983). Su novela *Cola de lagartija* forma parte del corpus narrativo que el terrorismo de Estado detonó; por tanto, estamos ante un texto literario que establece un vínculo estrecho con la historia argentina.

La novela recrea la figura de un personaje de la vida política de su país, José López Rega a quien apodaron el Brujo por sus conocidas prácticas esotéricas y sus vínculos con los rituales afrobrasileños. Este individuo, pese a su mediocridad, se adueñó del destino del país y manejó los hilos del poder desde 1973 a 1975, primero cuando logró posicionarse como secretario particular de Juan Domingo Perón, y después al asumir el cargo de Secretario de Bienestar Social y consejero de la presidenta de la República, María Estela Martínez viuda de Perón. Fue un hombre siniestro y maligno que inició la era del terror, y en la cumbre del poder político creó

y controló la Triple A (Alianza Argentina Anticomunista), agrupación paramilitar encargada de secuestrar, asesinar y desaparecer a sus enemigos y a los disidentes políticos del régimen. Se le atribuyen más de 1500 asesinatos.

El Brujo José López Rega es el Brujo literario de *Cola de lagartija* y el título alude al látigo con el que el atroz protagonista se complace en la tortura. Por su temática, el relato nos ofrece múltiples lecturas, pues no sólo gira en torno a la biografía y autobiografía novelada de este siniestro personaje, sino que admite ser leído como novela política que encara la violencia del poder dictatorial sobre un pueblo; como novela social que narra la opresión y la injusticia de un régimen autoritario; como novela testimonial cuyo objetivo es la denuncia de una realidad socio-política; como la alegoría del poder demencial de un hombre prototipo del dictador latinoamericano; como novela feminista donde autora y protagonista, a través de procedimientos metaficticiales, cuestionan la misoginia del tirano, y también como novela posmoderna construida con técnicas narrativas experimentales e innovadoras<sup>1</sup>. Cabe aclarar que Valenzuela no recrea en su libro la biografía oficial de este personaje tenebroso, sino que se instala imaginativamente en el lado íntimo del tirano, del déspota, del malvado. La autora intenta desentrañar por medio de la ficción, los sueños, los anhelos, las perversiones, las maquinaciones que anidan en el hombre del que dependió en gran medida el horror vivido en la Argentina de aquella época.

Luisa Valenzuela construye la figura privada del tirano a través de la biografía y la autobiografía imaginarias, sin recurrir al archivo ni a la documentación histórica.

---

<sup>1</sup>Gwendolyn Díaz, una de las más importantes estudiosas de la obra de Luisa Valenzuela, en el ensayo titulado "Posmodernismo y teoría del caos en *Cola de lagartija*", afirma que en la novela se incorporan y reflejan las corrientes teóricas del momento posmoderno. La investigadora analiza la relación de este fenómeno cultural con la reciente teoría del caos que ha trascendido los límites de la ciencia, influyendo en el pensamiento humanístico y filosófico actual. Plantea que la novela es un laboratorio de experimentación narrativa por la multiplicidad de temas, técnicas y estructuras que reflejan la visión posmoderna dentro de la literatura. Algunos de los elementos que destaca en *Cola de lagartija* son la transgresión de los límites entre realidad y ficción, lo real y lo imaginario mezclados en un ejercicio de escritura metaficcional. También destaca los efectos de simultaneidad en la novela, que transgreden la linealidad de las categorías narrativas de tiempo y espacio. Además de que el Brujo como personaje, ilustra la desintegración de los valores tradicionalmente atribuidos al ser humano. Díaz, G. (1994) "Posmodernismo y teoría del caos en *Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela", *Letras Femeninas* 20: Lincoln. pp.97-105.

Sus fuentes de información son la vivencia y la experiencia de una época que le tocó vivir y sobre la cual reflexiona literariamente seis años después. En la novela, el Brujo escribe su historia desde la infancia y la escritora narradora también. Ambos relatos plasman el mundo privado y público del personaje.

La historia argentina de este periodo aparece como telón de fondo: la dictadura, los militares, los policías, la violencia política, la represión, la tortura, el autoritarismo, la injusticia y el miedo. La historia también se vislumbra en emblemáticos personajes argentinos de esa época: “La Muerta” (Eva Perón), “el Generalis” (Juan Domingo Perón), “La Intrusa” (María Estela Martínez, la tercera esposa de Perón), con los que el Brujo estuvo implicado íntimamente, tanto en la vida real como en la ficción de Valenzuela.

En *Cola de lagartija* historia y ficción se entrecruzan. Podemos decir que es una novela histórica en la medida en que recrea un periodo de la realidad argentina: la última dictadura militar y la semblanza de un personaje cuya maldad radical dejó huella en la memoria colectiva de un pueblo. No obstante, la novela de Valenzuela no aborda la historia oficial, más bien plantea el texto como una indagación imaginativa y libre sobre la vida de este personaje, tratado más como un arquetipo o símbolo que como una figura ceñida a la historia. Esto demuestra que la autora no busca la veracidad biográfica, sino que propone una ficción que le permite incursionar en el laberinto de la maldad humana que implica una tiranía. En Valenzuela el mal se convierte en una obsesión; hay en el texto un deseo de penetrar en lo indecible, lo innombrable, en el misterio que representa la abyección humana.

Lo anterior me llevó a plantear, como una de las propuestas fundamentales de este trabajo, que lo que temáticamente Valenzuela representa en su novela es una historia del mal, es decir, la historia del mal encarnada en la historia de un tirano. El tirano es el mal en toda su plenitud. La autora explora el sadismo de la psique, los resortes maléficos del placer, los orígenes de la maldad de este personaje atroz. En consecuencia, los propósitos que guiaron esta investigación se centraron en los siguientes ejes de indagación: plantear el compromiso ético que Luisa Valenzuela asume en su literatura al abordar el tema de la dictadura, la tiranía y el poder;

vincular la historia latinoamericana con el surgimiento de la novela del dictador y determinar la tradición narrativa de la que se desprende *Cola de lagartija*; analizar la configuración estética de los dictadores literarios, y destacar la forma en que la locura y la maldad humana están presentes cuando se implanta una dictadura y se somete a los pueblos al dominio de un tirano.

Cabe señalar que abordar el estudio de uno de los textos narrativos de Luisa Valenzuela, requirió reconocer que se trata de una de las escritoras latinoamericanas del siglo XX, incluida en estas últimas décadas, dentro del canon literario. Estamos frente a una cuentista, novelista y ensayista argentina, autora de relatos cortos, textos ensayísticos y novelas en las que reflexiona sobre los temas que han ocupado su escritura por más de cuatro décadas: la escritura misma, el erotismo, el cuerpo, el deseo, la palabra, el poder, la política, entre otros. Su obra ha sido traducida a más de diez idiomas: alemán, croata, francés, japonés, portugués, y totalmente al inglés. Es Doctora Honoris Causa por la Universidad de Knox, Illinois y en 1997 recibió la Medalla Machado de Assis de la Academia Brasileña de Letras, entre algunas distinciones.

La recepción de su obra se ha realizado sobre todo fuera de su país, en ambientes académicos universitarios norteamericanos con los que ha estado vinculada a través de becas y cursos de literatura que ha impartido. Existe un notable trabajo crítico en torno a su obra difundido en revistas como *Hispanofilia*, *Letras Femeninas*, *Feminaria*, *Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, *Revista Hispánica Moderna*, *Revista Iberoamericana*, *Quimera*, etc., así como en periódicos y suplementos culturales de Estados Unidos y Latinoamérica, en donde también le han realizado incontables entrevistas. Su obra ha sido leída desde el feminismo literario hispanoamericano con el que comparte puntos de vista en relación al género. A partir de esta postura teórica e ideológica, se han publicado numerosos trabajos críticos de sus cuentos y novelas en donde la autora cuestiona los mitos femeninos y el papel de la mujer en la sociedad.

Existe un grupo de estudiosas, algunas de ellas compatriotas de la autora, del ambiente académico norteamericano ubicadas en distintas universidades, que desde hace más de treinta años se han dedicado al estudio de su obra. Tal es el

caso de Nelly Martínez, Jorgelina Corbata, Gwendolyn Díaz, Juana María Cordones-Cook, Ksenija Bilbija de origen croata y Dina Grijalva Monteverde en México, entre otras. Sus trabajos han sido difundidos en conferencias, coloquios, simposios, y publicados en libros, revistas, periódicos y suplementos tanto en español como en inglés. En el mundo académico de Norteamérica y de Hispanoamérica, su obra ha sido objeto de investigación de tesis doctorales.

Las ficciones de Valenzuela abordan diversas temáticas. Las más relevantes son, por un lado, el erotismo femenino vinculado al juego, al poder y a la muerte; tópicos que Dina Grijalva Monteverde, estudiosa de su obra, analiza en su libro (2011), y por otro lado, lo que se puede denominar literatura testimonial sobre la dictadura argentina. Bajo este último planteamiento, la novela *Cola de lagartija* se nos devela como un texto que denuncia y brinda un testimonio sobre el horror y la violencia política que la dictadura argentina desencadenó en la década de los setenta. Esta faceta de su escritura, que a mi juicio es la más importante y la que ha merecido mayores lecturas críticas, la incluyen dentro de lo que en Latinoamérica, en el siglo XX, se ha denominado literatura del exilio, literatura política, escrituras de sobrevivencia, narrativas de la dictadura o bien narrativas de la Guerra Sucia Argentina. La novela y otras de sus ficciones han sido motivo de numerosos ensayos en los que se analiza y reflexiona esta temática, cuyo eje principal es el diálogo que la historia y la ficción entablan en el texto.

La hipótesis que guió esta investigación es que Valenzuela no escribe una novela biográfica, ni una biografía novelada sobre el personaje histórico José López Rega, sino lo que nos presenta es una alegoría sobre el mal extremo personificado en el Brujo. En este sentido su personaje se universaliza y se convierte en el arquetipo del tirano, del déspota, del sátrapa que en la cúspide del poder político despliega toda su perversidad y sadismo hacia los otros. También la escritora alegoriza, parodia y satiriza la locura del poder y la maldad que genera el protagonista, así como el hecho de que el poder político y el mal extremo caminan juntos.

La tesis de esta investigación busca destacar el vínculo de *Cola de lagartija* con la novela del dictador, pues a mi entender, este relato forma parte de una



tradición literaria latinoamericana en la que resulta evidente la poca presencia de escritoras. Julia Álvarez, de República Dominicana, con la novela *En el tiempo de las mariposas*; Elizabet Subercaseaux, de Chile, con *El general azul*, son los títulos memorables, contrastados con las prestigiadas novelas: *El señor presidente*, de Asturias; *El otoño del patriarca*, de García Márquez; *Yo el supremo*, de Roa Bastos; *El recurso del método*, de Carpentier; *La fiesta del Chivo*, de Vargas Llosa, para nombrar las más destacadas.

En consecuencia, se pretende mostrar que el texto de Valenzuela ocupa un lugar en la genealogía de novelas del dictador latinoamericano, puesto que al igual que en los textos anteriormente aludidos, la historia y la ficción se confabulan para representar el arquetipo del tirano. Además, se busca hacer patente en el análisis, que la autora y los escritores de este ciclo de novelas comparten una visión irónica del mundo que se proyecta en la construcción retórica de sus relatos. Asimismo, se ha querido probar que uno de los aportes más singulares y sobresalientes de *Cola de lagartija* es la versión femenina de la figura del tirano.

En *Cola de lagartija* el protagonista enloquecido por la posesión “del poder tras el trono” (ya que el personaje solo maneja sus hilos, el dictador es otro) despliega toda su abyección y maldad en los demás. La suya es una locura hiperbólica e inhumana. Su dominio lo sustenta en la magia, el rito y lo sagrado encarnado en un pueblo supersticioso y endeble. Perversión, locura, “libertinaje del poder”, mesianismo, violencia y muerte sin medida se reúnen en un solo sujeto megalómano y omnipotente que simboliza, además de una figura de la historia argentina, el prototipo de un tirano de Latinoamérica.

## 1. LUISA VALENZUELA, UNA CONCIENCIA ÉTICA

Cuando Adorno dijo “No se puede escribir después de Auschwitz” conmovió los cimientos de quienes esperaban (esperamos) poder decir las atrocidades por escrito. A pesar de los múltiples ejemplos de lo contrario (Juan Marsé es uno) nos quedan latiendo un pudor ante el intento de meterse en el corazón mismo del sufrimiento ajeno.

Luisa Valenzuela

En este acercamiento a la biografía intelectual de Luisa Valenzuela, autora de la novela *Cola de lagartija*, se destacará el singular trayecto que la escritora argentina ha recorrido para llegar a su postura ante la escritura literaria y ante los hechos históricos que le tocaron vivir, pues ambas situaciones han incidido en la calidad y originalidad de su creación narrativa. La biografía intelectual está entrelazada con los sucesos autobiográficos referidos por la propia escritora en entrevistas que le han realizado, pero sobre todo se basa en dos libros de ensayos, *Peligrosas palabras* (2001) y *Escritura y secreto* (2002), en los que expresa su concepción sobre la tarea del escritor y relata las experiencias personales que la llevaron a perfilar una literatura política en su obra.

Se debe aclarar que la temática de sus novelas y relatos no es una ni es homogénea. Z. Nelly Martínez (1994), en el análisis que realiza sobre su narrativa, plantea diferentes fases en la evolución de la autora a través de los años, remarcando las transformaciones que experimenta su escritura frente a acontecimientos históricos decisivos, tales como la dictadura militar en su país natal. La estudiosa considera que en la obra de Valenzuela hay al menos cuatro prácticas diferentes: “la escritura como desmitificación o texto de placer; como exploración y descubrimiento o texto del goce, como denuncia y/o texto ‘nombrador’, finalmente la escritura como metáfora de una vida entregada a la madre, a Eros” (p.15). En su investigación comprueba que a través de estas distintas prácticas, Luisa Valenzuela desafía el discurso del poder patriarcal. También sostiene que en los textos cuya escritura traza una denuncia política, como en la novela *Cola de lagartija*, la autora logra, no sólo poner en evidencia el horror que oculta un régimen dictatorial, sino también busca indagar, de algún modo, en los abismos de ese horror. En la presente

investigación, únicamente nos enfocaremos en esta práctica narrativa, la que nos ha llevado a estudiarla como una escritora que refleja, en su vida y en su obra, una profunda conciencia ética. Dicha conciencia se expresa como un deber moral que orienta la temática de su literatura, en la que se plasma un cabal conocimiento del mal que ha dominado la vida política de su país.

El objetivo de la ética es el estudio del territorio cultural que abarca la conducta moral de los humanos. De acuerdo con esto, puede entenderse que la ética es la ciencia filosófica encargada de reflexionar sobre la moral, y la moral “está constituida por una serie de normas, costumbres y formas de vida que se presentan como obligatorias, valiosas y orientadoras de la actividad humana” (Gustavo Escobar Valenzuela, 2003, p.36). Por tanto, la ética es una filosofía práctica, cuya tarea específica es orientar la conducta de las personas: “Es la ciencia del orden moral de la vida individual y social del hombre” (p. 36). De ahí que la ética como disciplina práctica se ocupe del análisis de los problemas concretos e indague en los múltiples aspectos del comportamiento moral, así como en sus consecuencias.

De tal manera, el vínculo entre ética y literatura se torna evidente en los textos narrativos que relatan experiencias morales de daño y sufrimiento ocasionados por sistemas totalitarios. En esta clase de textos, la mirada crítica del autor/a proyecta el uso reflexivo de la literatura desde una posición ética, sobre todo en aquellas narraciones que abordan el tema de la maldad humana como un asunto de carácter moral y político. Es entonces, cuando hablamos de una literatura ética que asume un compromiso con el conocimiento, con la memoria y con la justicia.

En el libro *Ética y literatura* (2003), M. Teresa López de la Vieja se propone crear puentes entre estas dos disciplinas, las cuales desde su perspectiva, son complementarias, pues considera que ambas son formas de conocimiento. López de la Vieja asume el discurso ético y el literario como dos modalidades textuales para argumentar, narrar y reflexionar sobre experiencias morales densas. Asimismo, deja claras las fronteras entre situaciones reales y relatos de ficción, entre los testimonios estéticos de carácter subjetivo e imaginario y la reflexión teórica sobre la moral que realiza la filosofía.

Plantear que Luisa Valenzuela es una conciencia ética, implica considerarla una persona moralmente valiosa, que de manera libre y consciente ha elegido un lugar en el mundo intelectual y literario. A través de su oficio de escritora, Valenzuela reclama un papel y una finalidad ética para la literatura, y al mismo tiempo busca denunciar y nombrar el horror dictatorial, con el propósito de entender también –a través del ejercicio de escribir– ese enigmático espacio de la moral que es la maldad humana.

Luisa Valenzuela nació en 1938 en el seno de una familia bonaerense de clase acomodada e intelectual. Creció como hija única de un médico y de la escritora Luisa Mercedes Levinson (1904-1988), autora de novelas, obras de teatro y cuentos, entre los que destacan su primera novela *La casa de los Felipes* (1951), *Concierto en mi* (1956, novela), el libro de relatos *La pálida rosa de Suho* (1959) con el que obtuvo el Premio Municipal de Literatura y el Premio Provincia de Buenos Aires, *La isla de los organilleros* (1964, novela), *Las tejedoras sin nombre* (cuentos, 1967), entre sus primeras obras. Recibió Las Palmas Académicas francesas en 1982 y el diploma de Mérito de la fundación Konex de Novela en 1984. Sus libros han sido traducidos al inglés, al francés y al sueco. La calidad de su literatura fue reconocida por intelectuales como Roger Callois y Saint John Perse.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> En septiembre del 2008 la Biblioteca Nacional de Buenos Aires rindió un homenaje a Luisa Mercedes Levinson a los veinte años de su fallecimiento. Sus críticos han destacado la originalidad de su obra y la personalidad excéntrica que poseía. Luisa Valenzuela entrevistada por S. Frieria (a propósito del homenaje a su madre) expuso que: “su máscara ganó la partida en la memoria de la gente, pero detrás de esa máscara había tanto más, había y hay toda una obra muy importante. Tantas cosas me llaman y siempre me llamarán la atención: su erotismo, por cierto, tan adelantado a su época; su pasión por la vida y al mismo tiempo esa comprensión íntima y profunda de la muerte, de un más allá extraño, de mundos que se superponen e imbrican, su sentido del humor agudísimo que juega con el lenguaje y rompe las escenas más patéticas.” (Frieria, S. “Literatura. Homenaje a Luisa Mercedes Levinson en la Biblioteca Nacional”. *Página 12*. Septiembre 4 de 2008. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplemento/espectaculos/4-11170-2008-09-04.htm/>).

En la introducción crítica que realiza C. Benatek a la antología de relatos publicada en 2008 por la Biblioteca Nacional, plantea que: “Levinson produjo un extrañamiento en la literatura argentina, algo que estaba más allá de las excentricidades sociales en las que incurría y que alimentaba cierta prensa banal que apenas atisbaba ese ademán superficial, sin reparar en el artefacto experimental que estaba desarrollando con su obra.” (Citado por S. Frieria en el reportaje mencionado). Por su parte, el escritor y crítico argentino L. Brizuela opina que ambas autoras, madre e hija “son dos escritoras extraordinarias y excepcionales por su alta calidad y porque son cada una en su época, absolutamente distintas del resto”. L. Brizuela. (2002). “Las dos travesías de Luisa Valenzuela”. *Escritura y secreto*. México: Tec de Monterrey-Ariel. p. 102.

No solo la notoriedad social y literaria de su madre acompañaron la infancia y adolescencia de Luisa Valenzuela, sino el singular hecho de que en su casa se instalara una especie de salón literario, en donde se reunían de manera habitual ilustres escritores como Ernesto Sábato, Eduardo Mallea, Nalé Roxló, entre otros, y en especial Jorge Luis Borges –muy cercano amigo de su madre– con quien escribió el relato “La hermana Eloísa” (1954). Luisa Valenzuela ha comentado que ninguno de los dos le concedió importancia a este relato, pues nunca lo publicaron, pero a decir de su madre con él aprendió rigor literario.

Eran los años 50, la Argentina peronista vivía sumida en convulsiones políticas, sociales e ideológicas. Luisa Valenzuela vislumbra esta época como tiempos aciagos para los intelectuales que se juntaban en la casa de su madre para discutir sus diferentes posiciones poéticas, como el usar tú o vos en la poesía argentina (*Peligrosas palabras*, 2001, p. 87). En este grupo de autores, las posturas poéticas excluían a las políticas e ideológicas en las que se debatía todo el país. Con un tono sarcástico refiere que: “En la casa de estos escritores solían reunirse para ‘conspirar’, es decir, para proseguir su vida literaria, se mantenían las ventanas rigurosamente cerradas para evitar oídos indiscretos y consiguientes delaciones” (pp.87-88). De manera contundente Valenzuela considera que la literatura argentina salió perdiendo porque los libros de estos autores, enemigos del régimen peronista, excluyeron de su literatura la dramática realidad de la nación, en tanto otros intelectuales en el país eran perseguidos y encarcelados por su literatura política.

La autora rememora que el posicionamiento estético de los escritores que rodearon su infancia y su adolescencia, originaba entre ellos, algunas veces, un debate explícito del que ella fue testigo: “Pero de tanto la discusión se agriaba, y entonces Borges por una parte y Sábato por la otra polemizaban sobre el llamado mensaje, nunca enfrentándose del todo, y la niña que era yo escuchaba ambas posiciones y por supuesto creía más en la idea del ‘arte por el arte’ defendido por Borges” (p.87).

Cabe preguntar por qué la literatura de Luisa Valenzuela es tan distinta a la de su madre y a la del grupo de autores con los que tuvo vínculos tan cercanos. Me parece que existe en ella una actitud vital contestataria que se refleja cuando afirma

sobre sí misma: <<suelo nadar contra corriente>>, <<voy a contrapelo>>, <<me pretendo iconoclasta al máximo>>. Leopoldo Brizuela (2002), uno de sus críticos, explica que su visión del mundo produjo “una escritura surgida en la década de los sesenta, con todas las características de una generación revolucionaria que luego sería brutalmente castigada” (p. 101). Esto ocurrió a pesar de la clase social y del grupo intelectual que la vio crecer, y a pesar de su propia madre quien seguramente proyectaba otra cosa para su inquieta e inteligente hija: “La mando a un colegio inglés para que juegue hokey, no quiero que mi hija sea una intelectual grasosa”, decía Luisa Mercedes Levinson (Luisa Valenzuela, 2001, p.129).

De tal modo, contra lo esperado, la obra de Luisa Valenzuela asume un compromiso moral y político con la realidad histórica que sus textos confrontan. Los cuentos y novelas que abordan el tema de la dictadura que da inicio en 1976 y los terribles años que la preceden, son textos reflexivos, críticos que cumplen una función cognitiva, pues permiten comprender lo ocurrido en esos “tiempos de oscuridad”<sup>3</sup>. La suya es una literatura responsable, ajena a compromisos con ideologías o partidos políticos. Está del lado de las víctimas y de los que resultaron dañados por el poder dictatorial, es decir, de aquellos que sufrieron un mal inmerecido.

¿Qué es lo que determina su diferente concepción de la literatura? ¿Por qué la suya es una narrativa en que la realidad nacional, política e histórica está presente? La respuesta a la pregunta anterior puede encontrarse en el hecho de que la joven Luisa Valenzuela a la edad de 17 años trabajó en periódicos como *Atlántida*, *El Hogar*, *Esto Es*, y también para *Radio Belgrano*. Indudablemente el periodismo la enfrentó con la realidad de su país; realidad signada por la inestabilidad y la crisis política. En 1955 Juan Domingo Perón fue derrocado por un golpe militar y la Argentina se sumergió en lo que los militares denominaron “La Revolución Libertadora”. La nación vivió la proscripción y persecución implacable de los peronistas. Los nombres de Juan Domingo Perón y Eva Duarte estuvieron prohibidos en el lenguaje de los argentinos. Torturas, persecuciones, fusilamientos,

---

<sup>3</sup> Expresión que emplea Arendt, H. (1990) en el título de su libro *Hombres en tiempos de oscuridad* (1968), trad. C. Ferrari, Barcelona: Gedisa. Con frecuencia se utiliza dicha expresión para aludir al periodo de 1976 a 1983 que abarcó la última dictadura argentina.

masacres<sup>4</sup> eran parte del clima político de aquellos tiempos. Es de pensarse que los escritores antiperonistas que se reunían en la casa del barrio de Belgrano celebraron este cambio político y continuaron su vida literaria en la torre de marfil en la que se defendía <<el arte por el arte>>.

Valenzuela confiesa que durante un buen tiempo el periodismo fue <<el ganapán>> que le permitió viajar por la provincia argentina. Años más tarde su oficio la llevó a conocer Bolivia, Perú y Brasil, cuando trabajó para el periódico *La Nación*. Estas experiencias determinaron algo que marcará toda su vida: la pasión por el viaje y, podemos pensar que también, su profundo interés por la antropología, los rituales y el mundo mágico-religioso de los pueblos, aspectos que se verán reflejados en algunos de sus relatos.

A los 20 años se casó y se fue a vivir a París; allí escribió su primera novela *Hay que sonreír* (1966). En esta narración ya están presentes ciertos rasgos del estilo de Luisa Valenzuela tales como la ironía y el humor que tejen la historia de una cándida prostituta de Buenos Aires, utilizada, humillada y violentada por los hombres que ella creía amar. Con estos recursos, ironía y humor, construye una historia anclada en la realidad. Dichos procedimientos retóricos le permiten desdramatizar la crudeza de los hechos y desligarse del patetismo y de la sensiblería, que el tema de la prostitución hubiera podido imponerle a una mujer. En esta novela da inicio también algo que temáticamente perdurará en casi todas sus obras: la exploración de los abismos de la maldad y la perversidad del hombre, así como el sobajamiento y el abuso hacia la mujer. También con este texto fundacional de su escritura, aborda el tema de la prostitución, acaparado desde siempre por los escritores de sexo masculino. Por citar dos ejemplos memorables, *Nana*, de Emile Zola (1880), en el otro continente, y *Santa* (1903), de Federico Gamboa, en el nuestro, y por supuesto, la narrativa de Gabriel García Márquez en donde el tópico de la prostitución es recurrente. En 1966, año en el que publica la

---

<sup>4</sup> Su amigo, el periodista y escritor Rodolfo Walsh publica en 1957 la novela *Operación masacre* que da cuenta de un hecho real: el cruel sofocamiento del general Valle, quien se levantó en contra del gobierno militar de Aramburu. La novela denuncia la injusta masacre de 12 civiles a manos de policías de Buenos Aires y censura el silencio del gobierno que no dio la cara por este hecho y también al pueblo argentino que no quiso conocer lo ocurrido.

novela *Hay que sonreír*, gana el Premio del Instituto Nacional de Cinematografía por el guion “Clara”, basado en su narración. También con el nombre de *Clara*, la obra se traduce al inglés.

En 1967 fue editado el libro de relatos *Los heréticos*; sobre él la autora comenta que lo que le interesaba entonces, ahora también le sigue interesando: la sutil barrera que separa a la religión de la herejía (2001, p.191). En 1969 recibe la Beca Fulbright para participar en el International Writers Program de la Universidad de Iowa, donde escribió *El gato eficaz* (1972), novela en la que examina y devela el erotismo femenino en una auténtica “celebración del eros”<sup>5</sup>. Acerca de esta experiencia creativa Valenzuela refiere lo siguiente: “El 69 fue para mí el año del gran corte, el del reconocimiento de la literatura volcánica y de mis propias erupciones internas. Creo que fue el shock de Nueva York a fines de la década del 60 lo que gatilló un texto visceral, y espero que profundamente erótico, *El gato eficaz*”. (2001, p. 191).

En 1972 el Fondo Nacional de las Artes la becó para realizar investigaciones en Nueva York, dedicándose al estudio de la literatura marginal norteamericana. Su novela *Como en la guerra* (1977) la escribió entre 1973-1975 y también entre dos ciudades, Barcelona y Buenos Aires. Vale la pena destacar que esta obra se publicó en la Argentina en plena dictadura militar. El peligro y la inevitable censura la obligaron, junto con su editor y un amigo poeta, a cercenar parte del texto original que se refería a la tortura, “porque más valía cuidarse y cuidar a los allegados [...] alguien siempre caía, editor, autor/a, amistad cercana o lejana de alguno de estos últimos, o alguien apenas citado en el libro ofensivo” (Valenzuela, 2002, p.56). En 1976, cuando tomó el poder la junta militar, se publicó su colección de cuentos *Aquí pasan cosas raras*, gracias a una estrategia para burlar la censura. Este texto fue anunciado como el primer libro sobre los años de López Rega y la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina). La represión explícita y evidente que este siniestro personaje articuló a través de su grupo parapolicial, fue sustituida por la represión de la dictadura en turno. Durante los primeros años, la junta militar encubrió el

---

<sup>5</sup> Martínez, N. Z. (1994, p. 81) utiliza esta expresión para subtítular el análisis que realiza sobre *El gato eficaz*.



terrorismo y la violencia política que arrasó a la sociedad argentina, para demostrar la estabilidad del régimen, no obstante, sus mecanismos de control estaban atentos a las más sutiles formas de protesta y de crítica.

Sobre su libro *Aquí pasan cosas raras* (1975), Valenzuela nos dice: “Fue una propuesta consciente porque de regreso a mi país debí enfrentarme con la insólita situación de un descontrolado terrorismo de Estado. Para tratar de reincorporarme y de comprender lo que estaba pasando decidí escribirlo” (2001, p. 205). La autora refiere que escribió los cuentos en los cafés de Buenos Aires y que: “fueron gestándose al azar de conversaciones oídas a medias, palabras sueltas, secreteadas, dichas con temor. Estimuladas por las razzias (*sic*) súbitas, el inesperado despliegue de armas y las ululantes sirenas parapoliciales desgarrando el aire de la ciudad” (2001, p.130). Esta experiencia estética y vivencial constata un planteamiento que recorre toda su obra: se escribe con el cuerpo, todo el ser está implicado en el acto de la escritura. La autora precisa esta idea fundamental en su poética, narrándonos las circunstancias que la enfrentaron a esta convicción: “Al escribir en público estaba consciente de poner el cuerpo en juego, sentía que mi cuerpo estaba involucrado directamente en la escritura y sabía lo que eso me podría acarrear. Descubrí así lo que podríamos llamar la ‘escritura política’ en el sentido más profundo” (2001, p.205).

En los relatos incluidos en *Aquí pasan cosas raras*, designados por ella como <<crónicas de la paranoia porteña>>, emplea los recursos artísticos que van a caracterizar su escritura, cuando aborda los temas de la violencia, el horror, el miedo, la maldad, la tortura y las muertes que perpetró la dictadura argentina. A través de la ironía, el grotesco, el humor negro y el hiperrealismo, la autora logra articular un discurso literario polivalente y polisémico, en los intersticios del discurso autoritario que los militares decretaron para sofocar a las voces opositoras.

Estamos ante una escritora, que –a diferencia de su madre y del grupo de escritores amigos– encara de manera frontal una temática literaria emergente, con plena conciencia de la apremiante realidad política que requería ser nombrada. Dice la autora: “Me crié aceptando el punto de vista de Borges, ‘el arte por el arte’, no el

arte dirigido. Sin embargo, tuve que tratar el tema político porque estaba inmersa en él” (Díaz y Lagos, 1996, p. 35).

La realidad dictatorial de su país la toca muy de cerca y la transforma como persona y como escritora. En uno de sus ensayos de *Peligrosas Palabras* evoca un suceso real ocurrido en una madrugada de 1977 al salir de la embajada de México en Buenos Aires, después de entrevistarse con asilados políticos. Valenzuela describe el terror vivido cuando rumbo a su casa sabe de la posibilidad de ser seguida y evoca su inevitable miedo a engrosar las listas de desaparecidos por la dictadura. A pesar de la fuerte experiencia, ella fue consciente de haber accedido a una forma de conocimiento sobre la realidad política de su nación, que le permitió adquirir plena certeza sobre los alcances del horror y la violencia del terrorismo de Estado en que estaba sumido el pueblo argentino.

Gwendolyn Díaz (1996), en una entrevista, le pregunta por qué abandonó su país en el 78 y si hubo algún incidente o amenaza personal que la obligara a salir de él. Valenzuela le narra lo siguiente:

Sí pasaron cosas por ejemplo en 1976, cuando me fue a buscar la policía a mi casa, pero yo no estaba, andaba de viaje. Parte de lo que se narra en “Cuarta versión” es real; es decir yo era parte de un grupo de personas que estaba protegiendo a gente perseguida y tratando de hacer denuncias sobre los desaparecidos. Estando en el exterior, mis amistades me informaron que me buscaban y me sugirieron que no volviera en un tiempo. Cuando volví encontré que la represión ya no era tan obvia como al principio, todo se había vuelto más secreto, muy oscuro, muy oculto. (p.33)

Es justo destacar la valentía de la escritora al publicar en Argentina *Aquí pasan cosas raras* (1975) y *Como en la guerra* (1977), textos que tuvieron que burlar el implacable control de la dictadura sobre los discursos disidentes. Refiere que el clima de miedo y la represión comenzaban a acentuarse y ya no eran posibles las artimañas ingeniosas para evadir la censura, por ello decide salir de su país:

Cuando en 1978 me invitaron en calidad de escritora en residencia en Columbia University, en Nueva York, decidí que me iba por mucho tiempo para poder escribir y hacer lo que quería hacer. Me importaba preservar la memoria y no caer en esa especie de magma del no decir. Las primeras veces que volví de visita lo hice con miedo. Había salido *Aquí pasan cosas raras* y la gente que había publicado el libro estaba presa, es decir pasaban cosas raras. (p.34)

En esa especie de exilio voluntario que duró diez años, Luisa Valenzuela no perdió relación con su país, pues siguió escribiendo textos con la temática de la dictadura que se publicaron en el extranjero. *Cambio de armas* (el más traducido y nunca publicado en Argentina hasta la muy reciente edición de 2005) y algunos de los cuentos que integran la tardía edición de *Simetrías* (1992), *Cola de lagartija* (1983), y ya con otras temáticas, los relatos breves incluidos en *Libro que no muere* (1980) publicado en México y *Donde viven las águilas* (1983) en Argentina. En estos años trabajó con Internacional Armisty y el Freedom to Write Comité de PEN. Refiere Valenzuela que en esta época, cuando volvía a la Argentina lo hacía con bastante miedo, pero igual volvía de visita, pues vivió en Nueva York hasta 1988.

Valenzuela, en uno de sus ensayos, expresa que durante la dictadura militar en Argentina, la crítica literaria oficialista intentó hacer creer a los escritores que dejaban el país que serían arrancados para siempre de su cultura, perdiendo sus raíces. Por otra parte, Gwendolyn Díaz, en la entrevista ya citada, menciona el resentimiento que los autores e intelectuales han expresado sobre aquellos que optaron por el exilio o el autoexilio, durante la década de represión dictatorial. Ante esto, la escritora ratifica su postura ante su propio autoexilio contestando que: “las raíces te las llevas con vos, son raíces aéreas y uno está muy pendiente de lo que va pasando en su país. Además, la perspectiva te da una manera más amplia de ver las cosas. Los que se quedaron, por otra parte, quedaron muy silenciados y produjeron poco [...] Siento que fue un privilegio que yo tuve el poder irme [...]” (Díaz y Lagos, 1996, p.34). Ella lamenta que Rodolfo Walsh, su amigo, y Haroldo Conti con quien trabajó en la revista *Crisis*, no se fueran del país.<sup>6</sup>

Durante su estancia en Nueva York dictó seminarios y cursos de escritura en diversas universidades norteamericanas. De 1981 a 1982 fue Fellow of de Institute for the Humanities of New University. Recibió la Beca Guggenheim en 1983 y, en

---

<sup>6</sup> Haroldo Conti fue secuestrado el 5 de mayo de 1976 por la dictadura militar, se encuentra dentro de la lista de desaparecidos. Rodolfo Walsh, el 25 de mayo de 1977, un día después de haber escrito la “Carta abierta de un escritor a la junta militar”, fue desaparecido por los militares de la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada).

1985, la nombraron Distinguished Writer in Residence at New York University. También recibió el Doctorado Honoris Causa de la Universidad de Knox Illinois.

Luisa Valenzuela es una escritora hija de su tiempo, a quien le tocó vivir y cuestionar el siglo de la liberación femenina. Su literatura toma partido al tematizar y debatir sobre la marginación de la mujer y sobre la escritura femenina en la sociedad patriarcal. Conoce las teorías feministas, muy en boga durante su estancia en los Estados Unidos. Muchos de sus textos han sido interpretados y analizados bajo esta perspectiva teórica, sin embargo, ella va más allá de toda teoría única. En *Novela negra con argentinos*, presenciamos “una rica intertextualidad de lecturas compartidas por los personajes y presumiblemente incluidas en el horizonte literario de sus lectores” (Ana Rosa Domenella, 1999, p.158). En dicha novela los personajes realizan “una parodia de todo este lenguaje teórico que emplea la crítica literaria feminista que sin lugar a dudas la autora conoce” (p. 158).

La mayoría de los personajes de sus novelas y relatos son intelectuales y artistas, así lo vemos en *Cola de lagartija*, *Novela negra con argentinos*, *Realidad nacional desde la cama*, *La travesía*, y muchos de sus cuentos. Su bagaje intelectual es amplio, abarca las corrientes de pensamiento, los autores y teorías estudiadas por su generación: Freud, Lacan, la antropología del siglo XX, las teorías feministas, etc. Ella misma nos explica que “En menos de cincuenta años transitamos del estructuralismo al postestructuralismo, de la deconstrucción al posmodernismo, de allí al pos- colonialismo” (Luisa Valenzuela, L. 2002, p.209).

En Nueva York también escribe *Novela negra con argentinos* (1990). La escritora nos relata que “la historia transcurre en los albañales de esa ciudad con trasfondo de los horrores de la dictadura militar” (2001, p.193). El autoexilio de Roberta y Agustín, personajes argentinos radicados en Nueva York, no los salva de la persecución psicológica y del sufrimiento moral de lo vivido. Su país los acosa, son personajes dañados y marcados para siempre por el terrorismo de Estado. En la novela está presente la realidad de los años oscuros de la Argentina, lo que confronta a los que niegan que haya habido tantos asesinatos, tantos muertos y desaparecidos; 30,000 según las cifras de las Madres de la Plaza de Mayo y

organismos de derechos humanos, precisa la crítica Ana Rosa Domenella (1999, p.159).

Cuando en 1989 Luisa Valenzuela regresa a la Argentina, refiere que el shock del retorno la llevó a escribir *Realidad nacional desde la cama*. En 2001 editó en México su novela *La travesía*. En 2002, en Buenos Aires se publicó su tercer libro de ensayos, *Los deseos oscuros y los otros (Cuadernos de Nueva York)*. La minificción es otro de los géneros que cultiva con brillantez, lo que constata en su libro *ABC de las microfábulas, microrrelatos*, publicado en España en el 2009. *El mañana* es el título de otra de sus últimas novelas; fue editada en Buenos Aires en el 2010. Un año después apareció *Cuidado con el tigre*. En 2012 publicó una inesperada novela que ha impactado a los lectores argentinos, *La máscara sarda, el profundo secreto de Perón*; en ella recrea el posible secreto del nacimiento en Cerdeña, Italia, del general Juan Domingo Perón. Nuevamente, como en *Cola de lagartija* y otros de sus textos, se imponen con fuerza en su literatura las figuras míticas que forjaron el destino político de su país.

Desde su retorno a la Argentina, se han editado diversas antologías de sus novelas y relatos en los que se incluyen nuevos cuentos.<sup>7</sup> En 1997 recibió la Medalla Machado de Assis de la Academia Brasileña de Letras, y en 2004, la Universidad de Puerto Rico le otorgó el Premio Astralba por toda su obra. Sus textos han sido traducidos al inglés, serbio, francés, japonés, portugués, holandés, italiano, alemán, entre otros idiomas.

Podemos afirmar que el reconocimiento y valoración de su obra ha ido creciendo con los años, junto con su constante y tenaz actividad literaria,

---

<sup>7</sup> Dentro de las antologías de novelas, cuentos y microrrelatos se encuentran: *Trilogía de los bajos fondos (Hay que sonreír, Como en la guerra, Novela negra con argentinos)* (2004), *Cuentos completos y uno más* (2003), *El placer rebelde. Antología general* (2003), *Brevs. Microrrelatos completos hasta hoy* (2004), *Juego de villanos* (2008), *Generosos inconvenientes* (2008), *ABC de las microfábulas* (2009) y *Tres por cinco* (2010). En 2007 publicó un breve ensayo titulado *Acerca de Dios (o aleja)* y otro titulado *Taller de escritura breve* (2007). En la FIL de Guadalajara del 2014, presentó un ensayo titulado *Entrecruzamientos* en el que establece puentes entre dos escritores latinoamericanos: el mexicano Carlos Fuentes y el argentino Julio Cortázar. Su más reciente texto (*Diario de máscaras*, 2014) entrelaza dos de sus grandes pasiones: las máscaras y sus implicaciones culturales y antropológicas y los viajes que ha realizado por todo el mundo para obtenerlas. Sus últimas obras, dentro del género de la brevedad, llevan el título de *Zoorpresas Zoo/lógicas* (2013) y *Zoorpresas y demás microfábulas* (2013).

periodística e intelectual, por lo que no se presta a dudas el considerarla una de las grandes escritoras contemporáneas de Latinoamérica. Sus libros han sido publicados en diferentes países de lengua española como México, Perú y España. Su prestigio en el ámbito académico es tal, que se han organizado diversos simposios internacionales sobre su obra de la que existe un abundante corpus crítico. Ha sido elegida miembro de la American Academy of Arts & Sciences de Cambridge Massachusetts, junto con Mario Vargas Llosa e Ives Bonnefoy. En su propio país, en el 2012 se le concedió el Premio Universitario de Cultura 400 años de la Universidad de Córdoba, por el marcado compromiso social y político de su obra, y en julio del 2014 fue nombrada Ciudadana Ilustre de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Luisa Valenzuela vive en Buenos Aires, escribe, viaja de manera infatigable y no deja de expresar, a través de la escritura y de las frecuentes entrevistas que le hacen, un severo juicio a su país por pretender el olvido de esa ominosa etapa de la historia argentina. Responsabiliza a editores y críticos por marginar la escritura de mujeres que abordan en sus textos los horrores de esa época. Dice la autora: “Aquí la triada mujer/literatura/política está resultando de difícil conjunción. Más allá de la crisis de lectores, parecería haber un rechazo visceral por las obras de calidad escritas por mujeres que aluden, aún en forma indirecta, al periodo de la dictadura militar, los años de plomo que van de 1976-1982” (2001, p. 93).

En ese constante ejercicio de reflexión y de crítica que la caracteriza, declara que hay dos razones por las cuales estas historias sobre el miedo real no son aceptadas, cuando son dichas por mujeres. En primer lugar, piensa que ahora que del sexo ya puede decirse todo solo resta un último baluarte supuestamente masculino: el poder y la política (2001, pp.101-102), y en segundo lugar, cree que las palabras de la mujer suenan más amenazadoras que las del hombre, porque emanan del ser cuya misión primigenia sería la de tranquilizarnos (p. 101-102).

Valorar a Luisa Valenzuela como una conciencia ética, es asumir su literatura como la propuesta de un arte ético, que detenta una profunda reflexión sobre el proceder moral y político de la sociedad argentina durante la última dictadura. Dicha reflexión se enfoca a situaciones reales que atañen al comportamiento humano:

violencia, miedo, sadismo, locura del poder, maldad y el injusto terrorismo de Estado; hechos que no debieron de haber ocurrido. M. Teresa López de la Vieja, en su libro *Ética y literatura* (2003), señala que para los pueblos que viven experiencias de esta magnitud “el daño continúa activo generación tras generación. La segunda generación tiene suficiente información sobre el daño, pero no quiere averiguar. La carga emocional resulta insoportable” (p. 129). Contra la memoria dañada por el dolor y el sufrimiento de quienes vivieron los hechos y de aquellos que no quisieron ni quieren enfrentar la realidad histórica, pugna la literatura de Luisa Valenzuela.

Nos dice López de la Vieja que: “La literatura –un tipo de literatura– ayuda a hacer memoria a fin de entender como fueron o como pudieron ser quienes no dejaron apenas rastro. Este compromiso moral y político de la escritura se encuentra, sin duda, en los libros de Jorge Semprún, de Elie Wiesel, de Michel del Castillo, de Max Aub, de Arturo Barea, de Jorge Campos” (p. 15). En la presente investigación se estima que el mismo compromiso ético se halla en la narrativa de Luisa Valenzuela. La escritora se apropia de la temática de la dictadura argentina y en ella desvela la represión, las torturas, las desapariciones, el daño que perpetró. Sin embargo, la intención de la autora va más allá de la impostergable denuncia y de la responsabilidad de nombrar situaciones que no han podido ser verbalizadas del todo. Ella cree en el poder curativo de la literatura: “Escribir sobre el horror que hemos sufrido como pueblo, por más penoso que sea, es una manera de intentar comprender las situaciones en las cuales lo inefable se hizo norma y de contribuir indirectamente a la mejoría de la psiquis social” (2001, p. 96).

Sin duda, la narrativa de Valenzuela cumple una función cognitiva, reflexiva y argumentativa; los suyos son textos que sirven para conocer, comprender y para recordar. Su literatura recupera la memoria de hechos que no deberían ser olvidados. Consciente de esta intención, la propia autora declara que se requiere de una reflexión constante y un agudo uso de la razón para generar la obra literaria. Explicando esta misma idea, López de la Vieja plantea que: “Este tipo de ficción impulsa a recordar, a hacerse preguntas, a romper un silencio que ha sido y sigue siendo injusto” (p. 106). En consonancia con lo anterior, Luisa Valenzuela afirma

que debemos seguir escribiendo sobre los horrores de las dictaduras, para que no se pierda la memoria, para que la historia no vuelva a repetirse.

En el libro *Ética y literatura* (2003), se expone un profundo análisis sobre los vínculos de la literatura con la ética, centrado en los textos escritos por las víctimas de los sistemas totalitarios que se impusieron durante el siglo XX; en él la autora propone que:

No se han escrito suficientes libros de memorias o de historia –tal vez nunca se escriban– sobre episodios tan desgraciados como la guerra civil, los asesinatos en masa durante el nacional socialismo, los desaparecidos en las dictaduras de Chile, de Argentina...Por eso existe la Literatura comprometida con la memoria o una <<justicia del texto>> según la expresión utilizada por Haber Kamp. (p. 116)

De ahí que la literatura ética que sigue narrando las barbaries de la civilización y que lucha contra el olvido y la desmemoria, sea un testimonio histórico que enfrenta la responsabilidad de analizar, enjuiciar y rescatar de los escombros del dolor y del sufrimiento una enseñanza moral y política. Más aún, estos textos sobre todo son un acto inaplazable de justicia.

¿Quién conservará la memoria del siniestro personaje José López Rega (1916-1989) ministro de Bienestar Social y consejero de Juan Domingo Perón y de su tercera esposa, María Estela Martínez? ¿Quién rescatará del olvido a las víctimas del horror y del miedo que se desencadenó en esa época? ¿Cómo se encontrará sentido a una realidad, que de tan terrible se niega a ser nominada? El presente trabajo busca constatar que *Cola de lagartija* invita al lector a recomponer el pasado reciente, a repensarlo, a reconocerlo y, por lo tanto, a enfrentarlo. La historia del Brujo en la novela, es la historia ficcionalizada de José López Rega, el creador de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), grupo paramilitar con el que iniciaron las desapariciones, muertes y torturas que precedieron al terrorismo de Estado de la última dictadura militar argentina.

Luisa Valenzuela (2001) expresa que en general suele formular alguna pregunta como detonador para la escritura de sus textos; nos dice que la de *Cola de lagartija* fue la siguiente:



Me pregunto, por ejemplo, porqué tuvimos un brujo como ministro de Bienestar Social en la Argentina, por qué este país nuestro, tan supuestamente culto y alfabetizado y europeizante, de golpe se vio envuelto en las maquinaciones y vivencias de un Rasputín de cuarta. Toda una larga novela, *Cola de lagartija*, surgió como un intento de respuesta o al menos como un acercamiento. Aprendí, de paso, algo más sobre el acto en sí de la escritura. Al ir elaborando la metáfora, desglosándola, la cuestionada y cuestionable realidad empieza a cobrar sentido. (pp. 181-182)

Es evidente que *Cola de lagartija* nace de una pregunta con implicaciones éticas, pregunta que da origen a una penetrante reflexión sobre asuntos morales y políticos, que desafortunadamente no son ajenos a la tradición literaria de Latinoamérica, pues durante el siglo XX, los hechos históricos detonaron una abundante narrativa sobre las dictaduras y los dictadores que ensombrecieron la realidad de nuestros países. Dicha narrativa se singulariza por abordar temas morales acerca de la maldad humana y la locura del poder que desencadenaron el miedo, la violencia, la tortura, el sufrimiento, etc.

Como podemos constatar, en el origen de la novela hay una pregunta ética que se transforma en una respuesta estética, cuyo vehículo es el lenguaje artístico que nombra situaciones límite de crueldad inconcebible, que quizá solo sea posible decir a través del artificio de la creación literaria.

En *Cola de lagartija* hay una verdad metafórica que nos acerca al conocimiento de hechos históricos ocurridos en un pasado reciente. No obstante, sabemos que la literatura no puede ser verdadera en un sentido cognitivo estricto, pues la ficción aporta otro tipo de conocimiento. Es un conocimiento que muestra, enseña, llega a la sensibilidad de los lectores y los acerca a lo real; sobre todo cuando los hechos rebasan los límites de la razón y de la moral. López de la Vieja afirma que: “<<conocer>> a través del discurso literario quiere decir reconstruir con formas o con <<figuras>> las situaciones. El rodeo parece obligado cuando tales situaciones son difíciles de explicar o recordar, por ser excesivamente duras” (p. 217). En la novela *Cola de lagartija*, el rodeo para representar la terrible realidad política que vivió el pueblo argentino, se realiza a través de un consciente y minucioso trabajo retórico con el lenguaje. Así pues, con Luisa Valenzuela nos enfrentamos a una escritora cuyos artificios retóricos en la novela, nos develan su profunda conciencia ética, puesta en juego en la narración de una siniestra historia.

## 2. EL DICTADOR LITERARIO Y LA HISTORIA LATINOAMERICANA

Cardoza y Aragón le dijo un día a Carpentier que la realidad supera a las novelas de los dictadores. Carpentier contestó que si los novelistas narraran la realidad, sus novelas serían “inverosímiles”. “La realidad es inverosímil” —replicó Cardoza—

Pablo González Casanova

La reflexión que Alejo Carpentier y Luis Cardoza y Aragón plantean en el epígrafe, permite afirmar que las novelas de los dictadores latinoamericanos son narraciones verosímiles que refieren realidades increíbles. La novela *Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela forma parte de este tipo de relatos. Su protagonista, el Brujo, nace del artificio literario de la autora, como una invención en la que aborda a una figura histórica, la de José López Rega, sujeto absolutamente inverosímil pero real en la vida política de la Argentina de los años setenta. Su maldad excesiva, afianzada en un poder político también difícil de creer, alcanzó a los ciudadanos que fueron víctimas del terrorismo de Estado implantado en ese país desde antes de la última dictadura militar.

Fernando O. Reati, en su libro *Nombrar lo innombrable* (1995), nos dice que: “Cada escritor produce dentro de una tradición literaria y una especificidad histórica” (p. 15). En su libro, el autor emprende un profundo análisis de la novela argentina escrita en el periodo que va de 1975 a 1985 y que se centra en los horrores que perpetró la junta militar. Reati dedica un capítulo al análisis de *Cola de lagartija* y allí desmenuza el tema de la aberración sexual ligado a la violencia política y a la búsqueda del poder omnívoro del protagonista (p. 224). Su reflexión sobre el personaje central, quien se proyecta como un tirano enloquecido, invita a proponer que *Cola de lagartija* puede entablar un diálogo con la tradición canónica de la novela del dictador latinoamericano. Lo anterior me ha llevado a plantear que a través de la comparación y del contraste es posible destacar la filiación de esta novela argentina con la literatura que tematiza a los dictadores y a las dictaduras de nuestro continente, y que por tanto dichos textos se encuentran siempre vinculados con la realidad y con la historia. Una terrible realidad que en diferentes periodos los

escritores han ficcionalizado de acuerdo con sus personales experiencias, y casi siempre confrontando la situación política de su propio país.

En Argentina, la novela del dictador tiene su origen en el siglo XIX. Adriana Sandoval (1989), en su interesante investigación sobre este tema, concluye que la serie de novelas sobre dictadores y dictaduras arranca en la América Hispánica con *Amalia* (1851) de José Mármol. Dice la autora que: “Ésta es la primera novela en la literatura hispanoamericana en donde un dictador identificable y específico se toma como base para una obra literaria, en yuxtaposición con personajes totalmente literarios” (p. 257). Con esta novela nace un tipo de narrativa que perfila el vínculo de la escritura literaria con la historia, con la política, con la ética y con la realidad de los países latinoamericanos que apenas quedan libres del yugo colonialista, caen en regímenes políticos en donde el déspota, el cacique, el caudillo, el tirano o el dictador, crean su propio reino de poder y de control sobre el pueblo.

En la investigación que nos ocupa, dejaremos a un lado la polémica sobre el concepto de dictadura y asumiremos la definición que Alain Rouquié (1986)<sup>8</sup> plantea sobre este fenómeno político:

Llamaremos pues dictadura a un régimen de excepción que por circunstancias particulares, se ejerce sin control. Ello implica que el poder de los gobernantes sobre los gobernados no conoce ninguna restricción, o sea, dicho ahora en términos constitucionales, que las garantías fundamentales se hallan abolidas [...] la dictadura implica la concentración de todos los poderes en manos de un hombre, de una clase, de un partido, de una institución (ejército, clero, etc.). (pp. 10-11)

Estos sistemas políticos (las dictaduras) y estos sujetos históricos (los dictadores) son los que en Latinoamérica han detonado una narrativa específica y singular, configurada como un género literario a partir de la publicación de un ciclo de novelas. En ellas se destaca sobre todo la denuncia, la protesta, la indignación

---

<sup>8</sup> Alain Rouquié (1986) en su artículo “Dictadores, militares y legitimidad en América Latina”, discute el concepto de dictadura y plantea que el término reviste diferentes significados a lo largo de la historia. Por ejemplo, en la Antigua Roma era una magistratura con un poder exorbitante, limitada en el tiempo y en conformidad con el Estado. En el pensamiento contemporáneo tiene un sentido de indignidad, aún la llamada dictadura del proletariado. Rouquié afirma que: “De ahí [surge] la dificultad para usar en forma ‘científica’ una categoría esencialmente peyorativa y polémica, a la cual no se puede dar un sentido absoluto y universal trascendiendo los estudios de caso”, porque en su denominación hay una fuerte carga de subjetividad colectiva. Labastida Martín del Campo, J. (coord.). (1986). *Dictadores y dictaduras*. México: Siglo XXI Editores. p.10.

y el deseo de conservar la memoria de hechos atroces, junto con la necesidad de confrontar la realidad para entenderla a fin de que la memoria no olvide. No cabe duda de que todos los novelistas que escriben esta clase de textos asumen una posición ante el tirano y ante la dictadura que implantan. Los narradores repudian el poder desmedido, la crueldad sin límites, el horror y la violencia que los pueblos latinoamericanos han tenido que enfrentar a lo largo de su historia. Sandoval (1989) considera que existe una intención consciente y deliberada de los escritores hispanoamericanos que abordan esta temática, de presentar un frente unificado de ataque y condena a los dictadores y a las dictaduras latinoamericanas; por supuesto dentro de su propio campo de acción, la ficción literaria.

En el ensayo que Pablo González Casanova publica en 1980, "Dictaduras y democracia en América Latina", se puede confirmar la magnitud de este fenómeno político que se ha considerado <<la mayor plaga de América Latina>> durante el siglo XX. El autor hace un recuento de lo que denomina <<El movimiento de la dictadura perpetua en Latinoamérica>>, y plantea que a partir de la independencia de Haití en 1804 hasta mediados de la década de los 70 en el siglo XX, ha habido más de 1200 ascensos al poder ejecutivo en los países latinoamericanos, de los cuales el 61% ha guardado las formas legales o sus apariencias, el 39% ha sido obra de una violencia abierta de distinto tipo. González Casanova explica que este porcentaje de cambio de poderes a través de la fuerza, solo en apariencia es menor, pues algunos de los jefes de Estado que obtienen el cargo a través de medios violentos, se perpetúan durante largos años sin que otros los derroquen; quiere decir que regularizan su perpetuidad con o sin reelección:

Algunos se llaman a sí mismos "presidentes" de acuerdo con el lenguaje republicano, otros se llaman oficialmente "dictadores" de acuerdo con el más puro lenguaje aristotélico, otros "jefes supremos", "directores supremos", "presidentes vitalicios" o "dictadores vitalicios". Uno que otro investido como "emperador". Estos hombres fuertes se mantienen al frente del Estado en periodos más largos que quienes ejercen el cargo sólo "regularmente" o con una apariencia de normalidad. (p. 224)

Además, el autor cita los casos más relevantes en la historia latinoamericana de dictadores y tiranos que bajo diferentes títulos han concentrado en sus manos todo el poder de una nación y se han obstinado en perpetuarlo:

El doctor Francia gobierna Paraguay veintinueve años (entre 1811 y 1840); Jean Pierre Boyer gobierna Haití veinticinco años (de 1818 a 1843); Juan Manuel Rosas gobierna Buenos Aires veinte años (entre 1829 a 1852); Porfirio Díaz gobierna México treinta años (entre 1876 y 1910); Juan Vicente Gómez gobierna Venezuela veintisiete años (de 1908 a 1935); Alfredo Stroessner<sup>9</sup> sigue hoy gobernando al Paraguay después de veintiséis años (de 1954 a 1980). Sin alcanzar cifras tan altas, muchos otros gobernantes se perpetúan en el poder. Decretan su presidencia continua o su reelección permanente. “Si hace falta un hombre que se sacrifique 20 años por la Patria, aquí estoy yo”, dijo Juan Carlos Organía. Él no lo logró. Pero muchos otros lo han logrado. (p. 224)

Sin embargo, González Casanova expone que no solo lo anterior justifica el porcentaje aparentemente bajo de tomas del poder violento en Latinoamérica; hay otra causa, tal vez más importante que explica el hecho de que las estadísticas arrojen solo el 39% de tomas del poder por la fuerza. Dicha causa es la continuidad de un mismo jefe o clan o “partido” a través de varios gobernantes que toman el poder mediante la violencia o el derrocamiento. Con estas estrategias también se logra conservar el gobierno personal por interpósita persona, o bien, establecer dinastías familiares e incluso una dictadura de partido. En pleno siglo XXI, aunque sea discutible, no podemos dejar de mencionar a Fidel Castro en Cuba, quien durante 49 años detentó el poder. En 2008 se retiró del gobierno y lo sucedió Raúl Castro, su hermano; en este momento lleva 11 años como dirigente del país. Asimismo, en Nicaragua, Daniel Ortega fue electo presidente de 1979 a 1990 y retomó el cargo en 2007; fue reelecto en 2011 y en 2016. Ha retenido el poder de su país durante dos décadas. Cuando cumpla su actual mandato, sumará 25 años en la silla presidencial.

---

<sup>9</sup> Alfredo Stroessner (1912-2006) fue un militar que llegó al poder por un golpe de Estado. En 1954 lo eligieron presidente de Paraguay, y se hizo reelegir ocho periodos hasta 1989 en que también fue derrocado por un golpe de Estado que lo envió al exilio a Brasil. Su dictadura se prolongó 35 años.

Cabe mencionar a otro dictador que González Casanova no contempla en su texto, Augusto Pinochet quien participó en el golpe militar que derrocó al presidente Salvador Allende en 1973. Asumió el poder de Chile, primero como presidente de la junta militar que controló al país, y a partir de 1974 como Presidente de la República. Este nombramiento le fue otorgado por los demás integrantes de la junta militar. Estuvo en el poder hasta 1990 cuando se dio la transición democrática. No obstante, Pinochet continuó como comandante en jefe del ejército, y después de renunciar al cargo obtuvo el nombramiento de senador vitalicio. En 1998 enfrentó diversos procesos judiciales en España e Inglaterra por genocidio y violación a los derechos humanos. Falleció en 2006 a los 91 años sin ser castigado.

En el momento que escribe este ensayo (1980), González Casanova considera que los dictadores y hombres fuertes en América Latina se mueven a lo largo de las siguientes cuatro etapas históricas:

- 1) Un primer dictador surge de las guerras de independencia con dos formaciones predominantes, la de los caudillos populares y la de los grandes propietarios esclavistas y hacendados.
- 2) La segunda etapa de los dictadores latinoamericanos está muy ligada al nacimiento del imperialismo, al establecimiento de los primeros estados hegemónicos y a la formación de los ejércitos profesionales. Los dictadores de esta etapa que va de 1880 [sic debe decir 1880] a la primera guerra mundial son pioneros del neocolonialismo, entendido este como forma de gobierno de los países capitalistas más avanzados, sobre los periféricos y excoloniales, a través de gobernantes y oligarquías nativas.
- 3) La tercera etapa de los dictadores latinoamericanos va de la primera guerra mundial a 1958. Durante esta etapa la hegemonía político-económica de Estados Unidos llega a cubrir prácticamente a toda América Latina y se ubica por encima de las demás potencias imperialistas. En esta etapa los ejércitos y las policías son entrenados y equipados en Estados Unidos.
- 4) El cuarto tipo de dictador surge a raíz de la revolución cubana. Es un dictador adiestrado en la “guerra interna”; ejércitos y policías son preparados para esta guerra. Es el dictador profesional del imperialismo al que el Departamento de Estado, el Pentágono, la embajada, la CIA, de acuerdo con gerentes y líderes del gran capital, le asignan tareas contrarrevolucionarias de tiempos de crisis. Cuenta con todo tipo de “medidas de excepción”, de armas, tropas antiguerrilla, de servicios de inteligencia y provocación, de servicios de tortura, exterminio y corrupción, así como de grupos militares y paramilitares y organizaciones terroristas. Dispone también de una filosofía codificada de “seguridad nacional”. (pp. 228-236)

Este último tipo de dictador es el que surge de la Guerra Fría, así lo señala Jean Franco (2003) cuando explica que “se puede argüir que la guerra fría en Latinoamérica empezó realmente con la revolución cubana” (p. 11). En esta etapa, las más siniestras dictaduras del Cono Sur y Centroamérica, apoyadas por Estados Unidos, instauraron regímenes militares para frenar la influencia soviética y cubana en la región. Los militares en Chile, Argentina, Guatemala, Perú, Uruguay, Bolivia, etc., implantaron un verdadero terrorismo de Estado empleando en estos países la represión más brutal de la que se tenga memoria. Con el Plan Cóndor los dictadores formularon un programa de colaboración para la persecución política de la disidencia en toda la región, por lo que en esa época se habló de una <<pandictadura latinoamericana>>.

Las condiciones políticas en América Latina detonaron la escritura de excelentes novelas, cuya temática da cuenta de las atrocidades cometidas en los diferentes países que fueron víctimas de injustos sistemas políticos y de malignos tiranos que los narradores se propusieron representar. Por otro lado, Alan Rouquié apunta que <<no hay dictadura sin dictador>>; de lo que resulta evidente que ambos temas en las novelas se encuentran amalgamados. En ciertas historias, el tirano es el protagonista y en otras la dictadura estructura el eje de la narración.

En Argentina, la Guerra Fría también fue una Guerra Sucia, pues las fuerzas armadas, siguiendo fielmente los preceptos de la Doctrina de Seguridad Nacional, lograron que la política militar se convirtiera en una guerra total y permanente. Su objetivo central fue eliminar al enemigo interno más allá de todo principio ético, de allí el nombre de “Guerra Sucia”. Carlos Fuentes (2005) expresa que lo más aterrador de esta guerra fue que: “En aras de la Doctrina de Seguridad Continental de EE. UU., todo reclamo social fue tachado de ‘comunista’ y toda dictadura militar de ‘salvadora’ ” (párr. 9).

La Guerra Sucia en la Argentina trajo consigo el horror, el miedo, la tortura, la muerte, la violencia política y, en el mejor de los casos, el exilio. Esta guerra fue el detonante de una clase de textos narrativos que han tratado de pasar por el tamiz de la palabra artística una experiencia que aún no se digiere; así ocurre a los pueblos que enfrentan experiencias tremendas: el lenguaje se resiste y no basta para representar vivencias de esta magnitud.

Luisa Valenzuela, escritora de esta generación, nos brinda una novela sobre un personaje histórico, José López Rega, apodado el Brujo, quien manejó el destino de la Argentina de 1973 a 1975 a través del grupo paramilitar la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) y controló los hilos del poder, primero como secretario particular de Juan Domingo Perón y después como Secretario de Bienestar Social y consejero de María Estela Martínez, Viuda de Perón. El Brujo López Rega, individuo siniestro a quien la historia argentina considera responsable de más de 1500 asesinatos, es el iniciador de la era del terror en la que fueron exterminadas 30 mil personas. Por lo anterior, *Cola de lagartija*, al abordar el tema de la última dictadura y los años que la precedieron, se incluye dentro del corpus narrativo que

la Guerra Sucia detonó. En esta investigación se pretende mostrar también que este relato forma parte del conjunto de novelas que tematizan al dictador y a las dictaduras latinoamericanas.



### 3. LOS DICTADORES LITERARIOS

El arte da vida a lo que la historia ha asesinado. El arte da voz a lo que la historia ha negado, silenciado, perseguido. El arte rescata la verdad de las mentiras de la historia.

Carlos Fuentes

#### 3.1 Configuración estética de los dictadores literarios

No solo por el tema, *Cola de lagartija* debe inscribirse dentro de la tradición de la novela de la dictadura y del dictador de América Latina, también se busca mostrar que el tratamiento artístico que la autora da a su novela la coloca dentro de esta genealogía de textos. Así podemos apreciar que desde *Tirano Banderas* (Ramón del Valle Inclán, 1926), primera novela sobre un dictador latinoamericano escrita en el siglo XX, hay constantes temáticas, retóricas y narrativas en el tratamiento estético de estos personajes. Las novelas que a continuación enuncio desarrollan y dan forma a la figura del déspota, siempre de acuerdo con el estilo de cada escritor.

En la novela *Tirano Banderas*, Valle Inclán “explora la calidad absurda, ridícula, esperpéntica de los dictadores tratados con cierto grado de ironía y sátira” (Adriana Sandoval, 1989, p.13). Sobre la distorsión y exageración en el tratamiento de la figura del dictador, Sandoval plantea que el esperpentismo que viene directamente de Valle Inclán puede observarse como una continuación significativa en la novela de Miguel Ángel Asturias, pasando por la de Jorge Zalamea y Enrique Lafourcade, y llegando finalmente al *Otoño del Patriarca* de Gabriel García Márquez.

Los dictadores literarios que se asemejan al Brujo por su tratamiento estético son Burundún-Burundá de Zalamea, el rey Acab de Lafourcade, así como el Patriarca de García Márquez. Estos cuatro tiranos comparten rasgos físicos, morales y psicológicos. En su caracterización predomina el grotesco, la hipérbole y la ironía, de lo cual resultan tiranos desmesurados, ridículos y poco humanos.

*El gran Burundún-Burundá ha muerto* (1952) del colombiano Jorge Zalamea es un <<poema satírico>> que retrata, a través de una estética deformada, el funeral de un dictador. Entre los recursos que emplea el autor para describir, tanto al

grotesco dictador como a la hiperbólica dictadura que implanta, están la parodia, la ironía, el carnaval, la prosopopeya, la alegoría, etc. De Burundún el narrador omnisciente dice que: “el personaje fue patizambo, corto de muslos, de torso gorilesco, con cuello corto, de voluminosa cabeza y chocante rostro. Tenía al sesgo la cortadura de los párpados y globulosos los saltones ojos. El breve ensortijado del cabello y la prominencia de los morros le daban cierto cariz negroide” (p. 23). Por otro lado, siguiendo con la tradición inaugurada por Valle Inclán, Zalamea presenta el mundo deformado que el dictador ha creado. Todo un pueblo cuyos personajes son esperpentos; hombres animalizados que contrastan con los objetos y las bestias que han adquirido características humanas. Un mundo al revés.

La caracterización del dictador que realiza el escritor chileno Lafourcade en su novela *La fiesta del rey Acab* (1959), casi raya en la caricatura: de modales groseros, apariencia vulgar por los excesos y la gula, su origen mestizo de ascendencia negra de la que heredó el apellido Acab, su sadismo y sus delirios de omnipotencia, lo exhiben como un ser grotesco y deformado, distante de lo humano. A través de la ironía y la sátira, el rey Acab se presenta como un monstruo patético y ridículo que ejerce un poder absoluto sobre un pueblo endeble que se consume en la miseria, la enajenación y el servilismo al tirano.

*El otoño del Patriarca* (1975) de García Márquez es una novela en la que se reconstruye la vida del dictador a través de lo que la memoria de la gente va hilvanando sobre su casi eterno gobierno. A decir de Mario Benedetti (1989), el Patriarca es: “casi una bestia apocalíptica, un déspota de luctuoso origen, una hipérbole paternalista de la que sólo es dable renegar” (p.16). Es evidente que el constante recurso de la exageración para caracterizarlo, lo convierte en un monstruo, por lo que a juicio de Benedetti el abuso que García Márquez hace de la hipérbole logra que sea: “Más que un personaje una idea feroz. Solo como idea puede un individuo, así sea un tirano, llegar a ser tan rigurosamente destructivo” (pp.16-17).

*Cola de lagartija* se sitúa también dentro de esta tradición retórica, puesto que su protagonista el Brujo, como en las novelas ya mencionadas, se dibuja acudiendo al grotesco y a la hipérbole, de lo cual resulta un personaje monstruoso

cuya descripción se acerca a la caricatura, una caricatura siniestra por su inaudita maldad. En la escritura también se utilizan como recursos la ironía, el humor, la sátira, etc., para configurar un tirano devaluado, repulsivo y al final ridículo en quien el poder resulta absurdo. Estas constantes retóricas en la novela, corroboran la idea expuesta por Ángel Rama (1976) cuando afirma que: “Toda escritura se elabora a partir de otras escrituras anteriores o simultáneas, respecto a las cuales y contra las cuales se sitúa” (p. 36).

¿Por qué desde *Tirano Banderas* (1926) hasta *Cola de lagartija* (1983) la figura del tirano se deforma, se ridiculiza, se vuelve caricatura? Parece indudable que escritores y escritoras declaran –a través de este artificio estético– su repulsión y rechazo hacia las figuras históricas que fungen como modelos de sus tiranos literarios. Resulta evidente que la ficción, en este género de textos, cobra venganza de una ominosa realidad.

### **3.2 El dictador literario: un arquetipo latinoamericano**

El crítico uruguayo Ángel Rama en *Los dictadores latinoamericanos* (1976), analiza la aparición casi simultánea de las tres novelas sobre dictadores que marcaron en América Latina la consagración de este género literario: *Yo el Supremo* (1974), *El recurso de método* (1974) y *El otoño del patriarca* (1975); además, comenta que en una conversación que sostuvo Elena Poniatowska con Alejo Carpentier, el escritor cubano “subrayó que la razón que explicó en su momento el éxito de la novela de Asturias, fue que se había atrevido a presentar ‘un arquetipo latinoamericano’ o sea que había operado una literatura de reconocimiento” (p. 9).

El comentario de Carpentier nos enfrenta a la sugestiva idea sobre la existencia en Latinoamérica de un arquetipo del dictador que la literatura ha sido capaz de mostrar, desenmascarar y representar. Carlos Gustavo Jung, el fundador de la psicología analítica, esclarece esta idea al precisar en su teoría que los arquetipos son: “los contenidos del inconsciente colectivo” (1997, p.10), es decir, todos los contenidos psíquicos de origen arcaico comunes a la especie humana que no están sometidos aún a elaboración consciente, y sin embargo, en la sociedad y

en los diferentes pueblos determinan, no solo la manera de captar el mundo, sino su forma de actuar.

Jung plantea que: “El contenido esencial de todas las mitologías y de todas las religiones y de todos los ismos es de naturaleza arquetípica” (p. 150). Por tanto, debido a su estructura inconsciente los arquetipos no solo se vinculan con el mito, la leyenda, las experiencias místicas de las diferentes religiones, sino también con la fantasía creadora que interviene en la literatura y el arte: “En los productos de la fantasía se hacen visibles las 'imágenes primordiales' y es aquí donde encuentra su aplicación específica el concepto de arquetipo” (p.73). El autor explica que las <<imágenes primordiales>> son directamente propias del género humano, y si son resultado de un proceso de formación, ese proceso coincide por lo menos con el origen de la especie (p.73). De ahí procede el planteamiento que explica que los arquetipos son remanentes arcaicos que proceden de las épocas primigenias del ser humano y, por tanto, anidan en el inconsciente colectivo de los individuos como especie y no en el inconsciente personal y subjetivo que se estructura a través de la experiencia de cada persona.<sup>10</sup>

Existe una amplia gama de arquetipos, algunos de ellos han sido meticulosamente analizados por Jung. Tal es el caso del arquetipo de la sombra, del ánima, del viejo sabio, la mujer, la madre, el padre, entre otros. Lo anterior nos muestra la persistente tendencia del ser humano a formar representaciones arquetípicas que exhiben modelos de pensamiento colectivo, los cuales son percibidos por la conciencia y representados a través de imágenes. Dichas imágenes brindan la posibilidad de “representar variaciones sobre un tema fundamental” (p. 158), pues los contenidos inconscientes al racionalizarse cambian con cada individuo en el que surge.

---

<sup>10</sup> El psicólogo suizo aclara que se debe distinguir entre <<arquetipo>> y <<representación o imagen arquetípica>>, pues el arquetipo en tanto estructura inconsciente no se puede representar, solo se puede inferir. En cambio, la imagen o representación arquetípica, al acceder a la esfera racional, permite que mediante ella se perciba el arquetipo. En sus propias palabras, C. G. Jung nos dice que: “Hay que tener siempre conciencia de que lo que entendemos por 'arquetipo' es irrepresentable, pero tiene efectos merced a los cuales son posibles sus manifestaciones, las representaciones arquetípicas” (1997, p. 159).

Esta explicación me permite plantear que el arquetipo del tirano o del dictador en Latinoamérica pudiera entenderse como un <<arquetipo en estado latente>> hasta la aparición de dicho género narrativo. El dictador y el tirano están ligados a una imagen primigenia –la del padre–, como la más antigua figura de autoridad y de poder sobre los otros:

Se dice que el príncipe es el padre del pueblo. El padre es la autoridad más antigua, la primera, esa es para el niño la autoridad única. Todos los otros poderes sociales se han desarrollado a partir de esta autoridad primitiva (con la sola excepción del matriarcado). (Citado por Janine Chasseguet-Smirgel, 2007, p. 12)

Lo anterior nos invita a creer que el autor de *El recurso del método*, al igual que Miguel Ángel Asturias con *El Señor Presidente* y los novelistas que los preceden y suceden, incluyendo a nuestra autora, realizan en sus textos una <<representación arquetípica>>. En ella tematizan la imagen arcaica, primigenia del tirano, del dictador, del déspota. Podemos asumir que dicha imagen reprimida y olvidada ha morado en el inconsciente colectivo de los pueblos latinoamericanos, cobrando vigor y actualizándose al repetirse un patrón de conducta en los dictadores y tiranos que, durante el siglo XX, ensombrecieron la realidad de América Latina.

La novela del dictador, por tanto, devela el patrón de conducta de los tiranos en turno, pues las diferentes narraciones sobre estos individuos coinciden en señalar en ellos características como la locura del poder, la violencia, la crueldad, la ausencia de límites éticos, la soledad del poder, las perversiones sexuales, la misoginia, y sobre todo, su inconmensurable maldad. Rama plantea que se puede rastrear el arquetipo del dictador en las múltiples variaciones del modelo, entre las cuales se encuentran: “la imagen del “Caudillo”, del “Padre”, del “Sabio”, del “Señor Presidente”, del “Primer Magistrado” del “Supremo”, del “Patriarca”, del “Bienhechor”, del “Generalísimo”, del “Conductor”, del “Guía”, del “Jefe”, del “Protector”, del “Comandante”, del “Déspota Ilustrado” (pp. 11-12), y creemos que se puede añadir a la lista, la del “Brujo”.

También en las dictaduras representadas en los textos, se exhibe el imaginario colectivo de los pueblos latinoamericanos y se destaca el papel que

juega la sociedad en la perpetuidad del tirano. Benedetti (1989) considera que en la triada de novelas ya señaladas:

... el pueblo (las más de las veces como silencio anónimo) está presente en las tres obras. En mazmorras, en mercados, en ese formidable pero general hecho también de silencio (en *El recurso*), en la muchedumbre frenética que (en *El otoño*) se echa a las calles “cantando los himnos de júbilo de la noticia jubilosa” del óbito del Patriarca por fin llegado a su mortal invierno; y, por último, en las treguas no descritas, en las omisiones del discurso supremo (en la novela de Roa). (pp. 29-30)

En los tres relatos la presencia y participación política del pueblo es casi nula, el poder y la importancia del dictador en la novela, al igual que en la realidad histórica, también invade casi toda la narración.

En *Cola de lagartija* la intervención del pueblo puede analizarse desde dos ángulos: Por un lado, se encuentran las voces de Luisa Valenzuela personaje y de su amigo Navoni, quienes explícitamente y cada quien a su manera intentan oponerse al régimen militar y a la maldad del Brujo. La autora escribe la biografía del atroz individuo con la intención de exorcizar su poder y también ayuda a los perseguidos políticos a exiliarse; mientras Navoni combate al régimen a través de su actividad clandestina. La otra cara del pueblo es anónima e inaprensible, ya que los “pueblistas” viven su propia realidad mítica glorificando a <<la Muerta>>, a pesar de que la dictadura los persigue. Los habitantes de Capivarí también sufren la tiranía del Brujo, la cual se inicia con torturas, desapariciones, muertes y culmina con el sometimiento de todos al tirano.

En la novela se destaca el papel femenino ante la opresión como una forma sutil de combatir el poder del Brujo. Cuando las mujeres de Capivarí acatan la orden de coser con telas blancas la hiperbólica manta que cubrirá la pirámide del Brujo, lo que hacen en realidad es hilvanar su maldad, pues en las telas se plasman los asesinatos, las torturas y muertes inhumanas que ha perpetrado. En su derrumbe final, las mantas reflejan sus perversos actos. También otra mujer del pueblo lo enfrenta desde su propia muerte. La bruja Machi, aquella que el Brujo confinó en la cueva de los hongos y que en un acto de inaudito canibalismo se come y hace comer a los invitados de su enloquecida fiesta. Dentro de sus entrañas, esta sabia

Bruja le causa la terrible indigestión que precede al momento en que revienta su testículo inoculado.

Otros personajes del pueblo son los habitantes de la Laguna Negra. Todos ellos, guainas y serrucheros, viven una sumisión abyecta; son seres que han extraviado su voluntad, solo saben obedecer y sufrir el implacable sadismo del Brujo.

Desde *Tirano Banderas*, pasando por las novelas ya comentadas, hasta *La fiesta del chivo* (2000) de Vargas Llosa, se destaca la mitificación que el pueblo hace del tirano, a quien se le adjudican atributos y poderes divinos, mágicos o sobrenaturales. Es una mitificación fomentada por el propio déspota, como sucede también con Santos Banderas cuando ante los demás afirma “Yo no duermo” (*Tirano Banderas*, p. 28), o cuando el narrador omnisciente expone que: “Tirano Banderas agamitado en la ventana, inmóvil y distante, acrecentaba su prestigio de pájaro sagrado” (p. 29). El pueblo de Santa Fe de Tierra Firme creía que tenía pacto con el diablo, pues “Generalito Banderas se proclamaba inmune para las balas por una firma de Satán” (p.163). También en la novela de Asturias, el pueblo afirma que el Señor Presidente puede leer el pensamiento de todos y que tiene el don de la ubicuidad; de igual modo su pacto con el demonio no lo cuestiona nadie.

Adriana Sandoval considera que una de las contribuciones de Asturias en *El Señor Presidente* es precisamente la introducción del nivel mítico, y aclara que hay que tener en cuenta que: “Valle ya había sugerido cualidades sobrenaturales en su Tirano Banderas, pero Asturias eleva estas características al nivel mítico, dando un paso más al identificar a su cruel dictador con el Dios Tohil de la mitología maya” (p.14). Novelistas posteriores como Roa Bastos, García Márquez, Uslar Pietri y Lafourcade, adjudican a sus tiranos cualidades sobrenaturales, y en algunos de los relatos rasgos casi divinos. Uslar Pietri y Lafourcade establecen paralelos, el primero con deidades precolombinas y el segundo con el Rey Acab, personaje de la *Biblia*.

En *La fiesta del chivo* –última gran novela publicada sobre un dictador– se narra que millones de dominicanos “por el miedo y la práctica del servilismo y la obsecuencia llegan a divinizar a Trujillo” (p.75). En ella se refiere que: “Ese hombre

que según la mitología popular, no sudaba, no dormía, nunca tenía una arruga en el uniforme, el chaqué o el traje de calle” (p.108), se valió de las creencias que el pueblo fabricó sobre él para afianzar su dominio ilimitado.

Los dictadores literarios develan cómo el imaginario colectivo de los pueblos los valida, los sustenta, les da la vida y los hace crecer en su inmenso poder. El mismo Miguel Ángel Asturias señala que: “Los señores Presidentes de nuestros países, como mitos [son] seres que no hacen sino mantener lo sagrado de la autoridad” (2000, p. 475).

Luisa Valenzuela va más lejos, pues el que asume que posee cualidades divinas es el mismo tirano. Su megalomanía lo lleva a considerarse el propio Dios todopoderoso. Su calidad de Brujo ligado desde niño a experiencias rituales de magia y hechicería, lo convierten en un hombre peligroso que asesina, somete y degrada a los seres humanos con los que se vincula; siempre desde una posición de omnipotencia sagrada.

Desde otro lugar de la trama, la escritora Luisa Valenzuela personaje denuncia la locura del Brujo, la ironiza y al mismo tiempo la teme. Sin embargo, de algún modo contribuye con sus propias creencias mágicas a reafirmar el poder mítico del tirano. Los pueblistas y los de Capivari también viven atemorizados. Por otro lado, como en todos los miedos existe una parte irracional que se refuerza porque todos saben que es un ser malvado que practica la magia negra, es decir, es un brujo. Lo interesante y original en esta novela es que al final ocurre la anulación del mito. El poder del Brujo fincado en la práctica de la magia y de la brujería se evapora y queda por último un personaje grotesco, disminuido y ridículo.

En *Cola de lagartija* están implícitas una biografía y una autobiografía. El Brujo narra su propia historia dejando al lector, en esta primera parte, la tarea de interpretar sus acciones sin los juicios de valor de un narrador. Sin embargo, el Brujo no está separado del pueblo, pues su biografía la escribe una autora que padece, junto con el país entero, la opresión del régimen militar que de manera ambigua lo solapa cuando vive escondido en su propio reino de la Laguna Negra. La imagen ficcional que la escritora proyecta del atroz personaje, nace del miedo colectivo que su terrible presencia real provocó.



Asimismo, se puede afirmar que el brujo, José López Rega, ese <<Rasputín de cuarta>>, calificativo que le asigna Luisa Valenzuela, encarnó un arquetipo, es decir, un modelo de tirano que para el pueblo argentino simbolizó la personificación de la maldad humana y la locura del poder. La autora real, en su novela, construye y recrea la aterradora imagen colectiva e inconsciente que los argentinos fabricaron de este siniestro protagonista de su historia.

### **3.3 El dictador como personaje literario**

Contrariando la sentencia de Roland Barthes sobre la irrelevancia del personaje en la literatura actual, cuando dice que: “Lo que es hoy caduco en la novela, no es lo novelesco, es el personaje” (Citado por Luz Aurora Pimentel, 1998, p.58), en la narrativa del dictador latinoamericano resulta evidente que el personaje es el cimiento de la ficción. A partir de *Amalia* de José Mármol en la segunda mitad del siglo XIX, este género de textos se estructura desde la construcción de la figura del dictador, del tirano, del cacique, del opresor, es decir, desde la configuración de un personaje.

Por lo anterior, es pertinente esbozar cómo se construye en la novela del dictador dicho personaje. Pimentel en su texto *El relato en perspectiva* (1998), establece que el nombre es el punto de partida para asegurar la individualidad e identidad del personaje, el cual posibilita su reconocimiento. De tal manera cabe establecer que el nombre del personaje es uno de los rasgos más importantes de su conformación.

En las novelas que se han elegido para establecer puentes con la tradición literaria con la que se vincula *Cola de lagartija*, los tiranos poseen nombres referenciales, definidos por Pimentel como aquellos que “desde el inicio son síntesis de una 'historia' ya leída, que el relato modifica al tiempo que la despliega” (p. 66). Los nombres de Tirano Banderas, el Señor Presidente, Burundún-Burundá, el Rey Acab, el Supremo Dictador, el Patriarca, el Primer Magistrado y el Brujo, poseen cierto grado de motivación y referencialidad, pues tan sólo con el nombre de cada personaje, podemos decir que <<la historia ya está contada>>. En sus nombres se

agrupan los rasgos que caracterizan a cada uno de los tiranos y que cobran sentido dentro de la novela. La única excepción es *Amalia* de José Mármol, pues el tirano porta su nombre histórico, José Manuel Rosas.

En *Cola de lagartija* el tirano anticipa sus atributos tan sólo con su nombre: el Brujo. El *Diccionario Vox de uso del español en América y España* (versión electrónica), asigna a la palabra el siguiente significado: “Persona que realiza actos de magia o hechicería para dominar la voluntad de las personas o modificar los acontecimientos, especialmente si provoca una influencia dañina o maléfica sobre las personas o sobre su destino”. Por tanto, podemos decir que el Brujo posee un nombre en sí cargado de sentido, puesto que en él se define el tema de la novela y se resume la historia que se contará.

Siguiendo la teoría que expone Pimentel es posible plantear que la base de la identidad del personaje se completa con: “el conjunto de rasgos pertinentes que distinguen su hacer y/o su ser de los otros” (p. 68). El ser y el hacer del personaje lo conocemos a través del discurso del narrador y el de los otros personajes, asimismo, de lo que expresa el propio protagonista (discurso figural). De esto surge su retrato, es decir, su identidad física y moral. Además, el espacio físico y social que conforma el entorno en el que se mueve el personaje, también sirve para caracterizarlo.

Los tres elementos mencionados (nombre, ser y hacer y entorno físico) se encuentran en la configuración de los dictadores y tiranos literarios de nuestra tradición canónica. Cada escritor ha construido la figura del dictador de acuerdo con su propia perspectiva estética e histórica y empleando las estrategias discursivas y narrativas que singularizan su estilo. Así por ejemplo, se sabe que José Mármol escribió su novela para atacar al dictador Juan Manuel Rosas, pues fue una de sus víctimas; durante su régimen sufrió cárcel y exilio. En su caracterización, el novelista recalca su vulgaridad atribuida a un origen social inferior. Mármol, a través del narrador y de otros personajes, ratifica una y otra vez que “Rosas fue un tirano ignorante y vulgar” (Adriana Sandoval, p. 26). Por otra parte, el tratamiento que Valle Inclán da a su tirano, lo realiza a través de la estética deformadora del esperpento, la cual dentro de la tradición del grotresco exalta lo feo, lo absurdo, lo horrible y lo

ridículo del tirano: “la momia taciturna con la verde salivilla en el canto de los labios” (p. 21).

A juicio de Rama, Asturias en *El Señor Presidente* no logra llegar a la conciencia de su personaje, pues el dictador se esfuma, se pierde en las sombras. Dice que “Más que un personaje es un mito soñado, no pensado, odiado y no analizado” (p. 42). En esta novela el entorno, es decir, el espacio físico y social en el que evoluciona el relato es el que proporciona el retrato moral del dictador, a través de la descripción de la atmósfera de terror y miseria en la que viven las víctimas de su opresión.

En la caracterización de Burundún-Burundá todo es hipérbole, caricatura y deformidad. El narrador omnisciente describe el ser y el hacer del malvado tirano. Con un lenguaje grandilocuente, cargado de ironía y sarcasmo, realiza una implacable denuncia y condena a ese mundo degradado y esperpéntico que el dictador ha creado. La única voz narrativa describe la personalidad llena de vicios, perversiones y maldad del dictador, quien ha logrado el control absoluto de una sociedad indolente, totalmente sometida, al grado de admitir ser privada del derecho a la palabra articulada. El relato de Zalamea representa una impactante visión grotesca del poder absoluto del dictador.

Rama considera que las novelas de Asturias y de Zalamea “son los primeros y tímidos intentos de no quedarse en la airada (y justificada) denuncia [...] Se trata de comprender no sólo lo que hicieron los dictadores, sino lo que ellos fueron” (p. 10). Los autores, además de construir un personaje, delinearon el entorno que sustenta su poder. Sin embargo, ambos, Asturias y Zalamea, inventan narradores que contemplan el ser y el hacer de sus dictadores desde lejos y fuera de su mundo. Por el contrario, los nuevos narradores [Carpentier, Roa Bastos, García Márquez], “se instalan con soltura en la conciencia misma del personaje y de ese modo ocupan el centro desde donde se ejerce el poder y ven el universo circundante a través de sus operaciones concretas” (p. 16).

El crítico uruguayo expone que en estas novelas se percibe <<la pasión del personaje>>. Bajo esta óptica considera que la novela del dictador latinoamericano ha rescatado del pasado decimonónico: “la capacidad de reconstruirse totalmente

en torno a un personaje, como en las brillantes épocas flaubertianas o stendhalianas” (p.17). Esto nos lleva a reconocer que del interés de los escritores por la configuración de sus protagonistas han resultado personajes más complejos y mejor caracterizados, que suscitan en el lector reacciones, a veces contradictorias, como la lástima y la aversión, la repugnancia y a veces hasta la simpatía.

Uno de los rasgos que *Cola de lagartija* comparte con las novelas que Rama postula como fundadoras de la nueva narrativa del dictador, es que está construida en torno a un personaje. Luisa Valenzuela en su relato, no sólo muestra los efectos de una enloquecida tiranía y de una atroz dictadura militar, también coloca al tirano como protagonista. Por otro lado, al privarlo de un nombre propio lo universaliza, lo despoja de su identidad histórica, aunque en el texto son constantes y muy claros los guiños con la historia argentina. Es evidente que hay un maniqueísmo en su retrato; el Brujo es absolutamente malvado, carece de matices humanos, lo que permite plantear que Valenzuela no solo construye un personaje, también crea un símbolo, una figura<sup>11</sup> que encarna la maldad humana, es decir, lo que ella representa en su novela es el arquetipo del tirano y su maldad.

### **3.4 El Brujo como personaje**

En una novela la construcción del personaje se proyecta en la imagen física y moral que el lector se forma de él, y está basada en un sinnúmero de detalles. Además del nombre, su identidad se completa con los rasgos que distinguen su ser y hacer. También complementan su caracterización la descripción del entorno y su discurso figural.

El Brujo, portador de un nombre cargado de significación, está configurado desde la ausencia de enunciados descriptivos sobre sus rasgos físicos. Como lectores solo sabemos que posee un tercer testículo y una peculiaridad de su apariencia que él mismo destaca: “la barba que me he dejado crecer es una barba

---

<sup>11</sup>Barthes, R. (1987) precisa el concepto de figura al plantear que es “una red impersonal de símbolos manejada bajo el nombre propio” del personaje, en *S/Z*. México: Siglo XXI Editores. p.78.

digna, de un profeta” (p. 13)<sup>12</sup>. También se narra que viste con túnicas blancas y rojas, pero no conocemos otros detalles. La propia narradora no brinda ninguna información para imaginar su aspecto. En cambio, la caracterización moral del personaje abarca casi toda la novela. En la primera y tercera parte del texto, el discurso figural del Brujo, a través de enunciados descriptivos y narrativos sobre su ser y hacer, dan cuenta de múltiples situaciones autobiográficas en las que relata su propia vida así como sus actos, sus decisiones, aficiones, etc.

Desde su posición de adulto, el Brujo evoca los recuerdos de una infancia pervertida: su nacimiento causó la muerte de su madre; a los dos años se sentó en un hormiguero y las hormigas no lo dañaron; fue objeto de prácticas de pedofilia; a los siete años refiere el disfrute sádico que le acarrea el dolor ajeno; a los trece años contempló con placer y fascinación, durante tres días, cómo los animales devoraban en la selva el cadáver de su padre asesinado. También describe y narra con deleite las torturas, los homicidios, sus perversas prácticas sexuales y el sometimiento abyecto de sus sirvientes, lo que suscita que su discurso figural sea delirante e hiperbólico, marcado por la megalomanía y la locura.

Por otro lado, Luisa Valenzuela personaje, desde la perspectiva de narradora testigo autoral, escribe su biografía en medio del terror y del miedo que la existencia del Brujo provoca: “Yo estoy tratando de hacer su biografía con los escasos datos que me llegan” (p. 206). A través de la narradora conocemos lo que se cuenta del Brujo, pues las fuentes de información de la escritora no son directas. Ella y sus amigos saben de su existencia, reconocen el contubernio que lo vincula con la junta militar y tienen noticia de sus prácticas de brujería y magia en las que ellos mismos creen. También la escritora reconoce su temible locura: “porque lo que es enfermedades psíquicas, eso le viene desde chico. Lo sé por lo de las hormigas: sólo los inocentes y los locos escapan a la furia del mundo invertebrado” (p. 197).

El ambiente físico, psicológico y social en el que evoluciona la narración es un espejo de la personalidad del Brujo. El Reino de la Laguna Negra con su fetidez, sus alimañas, sus construcciones hiperbólicas, es un lugar tan espantable y maligno

---

<sup>12</sup> A lo largo del trabajo se anotará entre paréntesis el número de página de las citas textuales de la novela, cuya edición es: Valenzuela, L. (1998). *Cola de lagartija*. México: Planeta.

como el propio Brujo. Por tanto, el entorno material ratifica su retrato moral y “es una suerte de síntesis de la significación del personaje” (Luz Aurora Pimentel, p. 79). Razón por la cual no solo resulta grotesco el protagonista, sino también el mundo vegetal, animal y físico de su horrible hábitat. Sus dominios no son construcciones humanas, ya que pretenden imitar hormigueros gigantes de apariencia extraña que semejan la guarida de un monstruo. En su Laguna Negra reina la oscuridad, la degradación y la muerte, y una fauna repulsiva que fascina al protagonista: “Mientras navego, sólo pesco elementos para enriquecerla; alguna anguila eléctrica, una raya, pirañas, anacondas, los seres letales del fondo de estas aguas transparentes y negras por las que nadie se aventura” (p. 47).

Desde niño el Brujo sintió afición por la naturaleza grotesca y vivió mimetizándose en ella, hermanándose con los seres más horribles y extravagantes. Refiere el narrador omnisciente:

Lo que descubrió y amó por ese insólito camino fueron las telarañas gigantes, comunitarias, frente a las que pasaba el bote: metros de telaraña oscura, red de encajes negros para pescar peces voladores y el montón de arañas plácidamente agazapadas en un rincón haciendo como quien duerme la siesta, a la espera de una buena presa. Tejer las redes apropiadas y echarse a dormir ¿será el más eficaz de los sistemas? (p. 36)

Resulta evidente que el entorno en *Cola de lagartija* es una suma de la significación del personaje que también representa la prolongación y reflejo de su malignidad. Sabemos que un ambiente siniestro lo rodeó desde la infancia. Su madre muere en la selva durante el parto y su niñez transcurrió vagando por los pantanos, rodeado de una naturaleza exuberante y peligrosa, en contacto con alimañas y sabandijas con las que se identificó. De ahí que todo el hábitat sea una “especie de repetición espacial de los rasgos físicos y morales del personaje” (Pimentel, L. A. p. 82) que de manera indirecta también lo caracteriza.

Ciertamente, el grotesco es una de las categorías estéticas que más nos perturba, confronta y estremece, pues nos priva de certeza y seguridad para poner los pies en tierra. En *Cola de lagartija*, la percepción de la anormalidad corporal del protagonista, el insólito mundo nocturno animal y vegetal en el que vive, así como

sus macabras acciones, aniquilan las identidades en las que habitamos, y nos colocan frente a una realidad desconocida y deforme, un mundo distanciado, ajeno y peligroso en el que se instala la experiencia de la angustia y el pavor.

En suma, la configuración grotesca del Brujo provoca dos reacciones opuestas. Por un lado, sus delirios de grandeza, el desquiciado deseo de perfección andrógina, la absurda <<teocópula>> y el proceso de inoculación para procrear un hijo por autofecundación, junto con su desplome final narrado desde el sarcasmo, produce risa en el lector, o al menos una sonrisa que surge al constatar la demencia y la irracionalidad del personaje. Pero al mismo tiempo, la descripción de su perversa infancia, el sadismo inaudito, la crueldad gratuita, los actos de canibalismo y vampirismo, los crímenes, las torturas y su tenebrosa imaginación sumen al impactado lector en el horror y en el espanto.

Ambas sensaciones –el horror y la risa– son efectos estéticos del grotesco. El lector se coloca ante esta percepción ambivalente, en la que sin duda predomina la aversión y el pavor, pues en la novela, el mundo racional se ha desquiciado y el estremecimiento se impone ante un ser repulsivo y horrible que ha extraviado su identidad humana.

## 4. LITERATURA, TIRANÍA Y PODER

El discurso del poder se acompaña siempre del antidiscurso que lo combate, no como algo ajeno a él, sino desde su mismo seno.

Fernando O. Reati

### 4.1 El tirano y “el mórbido libertinaje del poder”

La literatura ha sido un espacio privilegiado para la reflexión acerca del poder y sus devastadores efectos sobre los demás. Aunque la historia del siglo XX, por desgracia, ofrece innumerables ejemplos de individuos que lo han ejercido de manera destructiva, es en la literatura en donde el discurso sobre el poder se vuelve más profundo y enriquecedor, pues aporta matices y rasgos sutiles que permiten develar, no sólo al individuo que lo ejerce, sino también a la sociedad sobre la que se tejen las redes de dominación. Ángel Rama analiza al poder como una pasión aniquiladora cuya historia ha sido contada más de una vez por la literatura: “Contada con asombro, con perplejidad, incluso con terror” (p. 52).

No podemos evitar reconocer que el ejercicio del poder es una forma muy compleja de interacción entre los individuos, y son múltiples los elementos que intervienen cuando se ejerce como abuso a los demás. Uno de los rasgos que forman parte de la estructura del poder es la fuerza física. Elías Canetti escribe en su clásico ensayo sobre el tema que: “Cuando la fuerza dura más tiempo se convierte en poder” (2000, p. 331). El autor plantea la diferencia entre la fuerza y el poder, acudiendo a un ejemplo del reino animal: la relación entre un gato y un ratón atrapado por la fuerza del gato, quien pretende matarlo. Deduce Canetti que cuando el gato comienza a jugar con el ratón agrega algo nuevo. Se complace soltándolo, viéndolo correr, permitiéndole que escape un poco de su fuerza, mas no de su poder.

El espacio que el gato controla, los vislumbres de esperanza que concede al ratón vigilándolo meticulosamente sin perder su interés por él y por su destrucción, todo ello reunido –espacio, esperanza, vigilancia e interés destructivo– podría designarse como el cuerpo propiamente dicho del poder o sencillamente como el poder mismo. (p. 332)



En el plano humano, esta fábula –inocente en apariencia– desenmascara el deleite, el frío cálculo y la complacencia del detentador del poder ante su víctima. El poderoso es un perverso que disfruta del acoso, el sometimiento, la persecución, el dar y quitar, y finalmente, el destruir al que ha reducido por la fuerza física. Rama denomina a esta conducta humana <<el mórbido libertinaje del poder>> cuando describe a los dictadores latinoamericanos retratados en los textos literarios.

El mórbido libertinaje encarna una conducta enferma, depravada, maligna y sin freno, en la que un solo hombre se coloca sobre otros, no tanto por intereses económicos o rasgos inconscientes, sino por algo que Michel Foucault explica: “Hay inversiones de deseo que modelan el poder, y lo difunden, y hacen que el poder se encuentre tanto a nivel del policía como del primer ministro, y que no exista en absoluto una diferencia de naturaleza entre el poder que ejerce un simple policía y el poder que ejerce un ministro” (1980, p. 85). Las relaciones entre deseo, poder e interés económico son complejas; no obstante, Foucault plantea que “nada es más material, más físico, más corporal que el ejercicio del poder” (p. 105), situación que las dictaduras han mostrado claramente con la persecución, la tortura, el asesinato y la desaparición de sus víctimas.

En la narrativa sobre dictadores es innegable el vínculo entre la historia y la ficción, pues los tiranos históricos dieron vida a los protagonistas de estas novelas, por tanto los escritores latinoamericanos, en la construcción de sus personajes literarios, recurrieron a modelos de la realidad histórica. Benedetti señala que el propio Carpentier reconoce este hecho cuando medio en serio, medio en broma llegó a decir que “su novela está construida con un 40% de Machado, un 10% de Guzmán Blanco, un 10% de Cipriano Castro, un 10% de Estrada Cabrera, un 20% de Trujillo y un 10% de Porfirio Díaz, sin prejuicio de reconocer que el personaje contiene, además ciertas características de Somoza y de Juan Vicente Gómez” (p. 11).

Adriana Sandoval –en la investigación mencionada– plantea que en casi todas las novelas sobre dictadores hay un modelo o modelos detectables en la realidad objetiva: Juan Manuel Rosas para *Amalia*, Porfirio Díaz, Álvaro Obregón,

Primo de Rivera (en España) para *Tirano Banderas*, Manuel Estrada Cabrera para *El Señor Presidente*, José Rodríguez de Francia para *Yo el Supremo*. Los modelos para *El otoño del Patriarca* son los dictadores ya mencionados más Gustavo Rojas Pinilla y Francisco Franco. Podemos añadir a Rafael Leónidas Trujillo para *La fiesta del chivo*, última novela con la que se cierra, hasta ahora, esta genealogía de textos. El modelo para *Cola de lagartija*, ya se ha dicho, fue José López Rega, Ministro de Bienestar Social y secretario de Juan Domingo Perón y de su tercera esposa. Asimismo, el exilio, la represión, la persecución dictatorial vivida en carne propia es un rasgo común de casi todos los escritores que hemos analizado en este capítulo, incluyendo a nuestra autora.

Si los tiranos literarios nacen de una realidad histórica, cabe preguntar qué nos enseñan sobre el poder. Rama opina que una de las grandes aportaciones de las tres novelas canónicas que él analiza es que sus narradores se instalan en la conciencia misma del tirano, colocándose en el lugar desde donde se ejerce el poder. Los textos narrativos “interrogan directamente el poder omnímodo, ven su pleno funcionamiento, descubren los motivos ignorados de sus acciones” (p. 16).

De esta manera, las novelas ahondan en la subjetividad del dictador desenmascarando la voluntad de poder que los domina. Ellos anhelan, y por desgracia logran reducir a la obediencia a todo un pueblo, llámese Santa Fe de Tierra Firme, Nueva Córdova, Paraguay o Capivarí. Los tiranos con sus acciones demuestran que los territorios del deseo humano no sólo abarcan el amor, el sexo y el dinero, puesto que un imperioso deseo de dominio anida en su corazón, superponiéndose a los otros deseos. En estos personajes el poder es pulsión avasalladora por la que despliegan una feroz energía. La voluntad y la fuerza que los impulsa les permite tejer las complejas redes de dominación con las que controlan los cuerpos y las almas de su pueblo.

Dichos dictadores nos enseñan que el poder no se enmascara ni se oculta, se ejerce de manera impúdica, por tanto es un poder cínico, afianzado a sí mismo, que además se alimenta con el temor y miedo del pueblo. Desde Santos Banderas hasta el Brujo, los perversos personajes se complacen exhibiendo las formas que emplean para dominar. No ocultan sus crímenes, por el contrario los exponen para

estimular en el pueblo la vivencia del clima de terror y de miedo que a ellos les da fuerza.

¿Cuál es la dinámica del hombre en el poder y cuáles son las acciones y conductas que le permiten adueñarse de su país mediante la represión y el sometimiento? Max Weber (1981) explica que existen tres tipos de dominación: a) la racional, cuya legitimidad descansa en la legalidad y el derecho que funciona a través de un cuadro administrativo<sup>13</sup> burocrático, b) la tradicional, basada en un poder heredado de tiempos lejanos que les da legitimidad. Su cuadro administrativo está determinado por la fidelidad de los servidores. Dentro de la dominación tradicional se encuentra la gerontocracia cuando la autoridad la ejercen los más viejos, el patriarcalismo cuando la ejerce una sola persona de acuerdo a reglas hereditarias fijas y sin cuadro administrativo, y el patrimonialismo cuando aparece un cuadro administrativo, casi siempre militar, para el servicio personal del señor. Weber plantea que toda dominación tradicional tiende al patrimonialismo. Y finalmente c) la dominación carismática que se sustenta en los rasgos extraordinarios de santidad, heroísmo, ejemplaridad de una persona y las ordenaciones que ella implanta y revela. Su cuadro administrativo se elige por sus cualidades, también carismáticas: discípulos, séquito, hombres de confianza. Sin embargo, aclara que estas formas de dominio en la realidad histórica no se dan de manera pura (p. 170).

En las dictaduras que retratan las novelas, se describen formas de dominación patrimonial y carismática. Tal es el caso de la dictadura de Santos Banderas en la novela de Valle-Inclán; el personaje toma el poder después de que: “En el Perú había hecho la guerra a los españoles” (p. 20). El Supremo Dictador también se coloca en el poder absoluto de Paraguay, luego de lograr la independencia de su país frente a las amenazas, primero de España y después de Argentina y Brasil. Esto mismo ocurre con el Primer Magistrado, quien se atribuyó

---

<sup>13</sup> Weber, M. (1981) precisa que toda dominación sobre una multitud de hombres requiere un cuadro administrativo (ejército, policías, sirvientes, favoritos, hombres de confianza etc.) que se encarga de “la ejecución de sus ordenaciones generales y mandatos concretos por parte de un grupo de hombres cuya obediencia se espera” (p.170). En las dictaduras y tiranías este cuadro administrativo está organizado como aparato represivo.

el rango de general en los movimientos armados que surgieron después de la independencia. Claro que tomó el poder a través de un golpe de Estado, al igual que el dictador Carrillo, quien traicionó a su predecesor.

La legitimación de estos tiranos ante el pueblo se debe tanto a sus méritos militares como a su poder de mando, que en un momento dado les otorgó prestigio. En esta clase de dominación el vínculo con la tradición patriarcal se diluye en la medida en que su poder se ensancha y se rige solo por su voluntad y gracia, como un derecho propio. Estos tiranos se colocaron en la cima del poder patrimonial porque en los tiempos de emergencia nacional parecían la única opción posible.

Sus cualidades carismáticas también los posicionan en una situación de autoridad. El pueblo les adjudica atributos míticos, mágicos y casi divinos, aunque son los mismos caudillos, líderes, presidentes o jefes los que se arrojan cualidades extraordinarias y a veces sobrenaturales, las cuales les permiten ejercer un control hipnótico sobre su pueblo. Los dictadores adormecen voluntades, aniquilan el albedrío y la capacidad de juicio, propiciando una devoción que nubla la razón y los sentidos del individuo sometido. El pueblo, los sirvientes y los allegados son dominados por el carisma que los atrapa bajo su poder. Además, su singular personalidad convierte a los tiranos en personajes encubiertos y misteriosos, cargados de una fuerza tremenda. Esto ocurre con Trujillo, con El Señor Presidente, con el Supremo y con el Brujo en el Reino de la Laguna Negra.

La devoción al déspota explica, de alguna manera, el servilismo incondicional de sus allegados, la obediencia y el sometimiento hiperbólico de servidores y pueblo. En la novela *La fiesta del chivo*, se narra que de padres a hijos los dominicanos hablaban “de la mirada de Trujillo. Una mirada que nadie podía resistir sin bajar los ojos, intimidado, aniquilado por las fuerzas que irradiaban esas pupilas perforantes, que parecían leer los pensamientos más secretos” (Mario Vargas Llosa, p. 47).

¿Cómo se adueña del país la maquinaria del poder? Sabemos que una vez que están en la cima, los tiranos dependen de un aparato represivo, (cuadro administrativo para Weber) que utilizan para preservar su dominio. La novela que mejor lo describe es *El Burundún- Burundá ha muerto*. En ella se narra que el control

sobre el país es hiperbólico y absoluto, se extiende desde las entrañas de la tierra hasta el cielo y más allá de la propia muerte del dictador. Todos participan en los cuadros represivos del tirano: el clero, los financieros, los intelectuales, la policía que se encarga de espiar, apresar y ejecutar. La maquinaria del poder lo corrompe todo, pues de sus redes no escapa nadie.

Dentro de los cuerpos represivos también están los favoritos y los hombres de confianza. Peralta para el Primer Magistrado, Patiño para el Supremo, compadritos, edecanes y aduladores para Santos Banderas. Para el Brujo, su edecán el Garza y las guainas que habitan en el Tacurú. Todos ellos son personajes que viven una servidumbre vil como adeptos sometidos carismáticamente. Pareciera ser que los tiranos tienen la fuerza para extraer lo peor del pueblo: servilismo, crueldad, abyección, sumisión y masoquismo. El narrador de la novela de Asturias, a propósito de los espías y la delación, dice que: “Una red de hilos invisibles, más invisibles que los hilos del telégrafo, comunicaba cada hoja con el señor Presidente, atento a lo que pasaba en las vísceras más secretas de los ciudadanos” (p. 46).

Podemos concluir que en los dictadores literarios, sobre todo, imperan dos poderes: el patrimonial y el carismático. Hasta el Patriarca de García Márquez se ajusta a estas formas de dominación, puesto que para sostenerse en el poder organiza un aparato represivo y proyecta una imagen misteriosa, resguardada por su impenetrable soledad.

Todos los tiranos y dictadores literarios de las novelas analizadas, ya sean caudillos bárbaros, tiranos ilustrados o personajes oscuros como el Brujo, rodean su figura de un carisma singular. Son desconfiados, crueles, fríos, ambiciosos y viles; practican con sadismo la tortura, el asesinato y la represión sin ningún límite moral. Por tanto, de lo que las novelas nos hablan es del poder absoluto y de su concentración en un solo hombre, malvado, cínico y ambicioso. Los escritores los presentan siempre bajo una óptica desfavorable, como seres despreciables que han extraviado su naturaleza humana.

Otra contundente lección que nos ofrecen las novelas sobre dictadores y tiranos es que en todas ellas, el <<abrazo con el poder>> del que habla Rama, tiene

un precio y no hay tirano que no lo pague. El poder absoluto conlleva la inevitable soledad, puesto que es un maridaje complejo e inhumano que amalgama el dominio total y la completa ausencia de afectos. Todos los tiranos pagan el precio del poder: Santos Banderas, el Supremo, el Primer Magistrado, el Patriarca y también el Brujo. Su soledad, al igual que su poder, es absoluta. Lo anterior lo hace patente el Supremo en uno de sus recurrentes monólogos: “Solo. Sin familia. Solo. Sin amor. Sin consuelo. Solo. Sin nadie. Solo en un país extraño, el más extraño siendo el más mío. Solo. Mi país acorralado, solo, extraño. Desierto. Solo. Lleno de mi desierta persona” (Augusto Roa Bastos, 1985, pp. 348-349). También el Brujo de *Cola de lagartija*, con su cinismo habitual, asume conscientemente su incapacidad afectiva: “Yo soy el Amo porque no amo” (p. 33).

Asimismo, todos los tiranos fincan su inconmensurable poder en carencias humanas. El amor, la amistad, la solidaridad y la confianza son desechados de su entorno personal e imponen una distancia insalvable entre la cima en que se autoafirman y el pueblo que someten. La gente los desprecia, pues el poderoso solo les provoca odio y temor. Según estima Benedetti (1989): “tal vez no exista (al menos en la región literaria) un poderoso más solo, más obstinadamente solo que el Supremo” (p.27) de Roa Bastos. También la novela de García Márquez ha sido leída como una impactante metáfora de la soledad del poder. En el Patriarca y otros tiranos como el Brujo: “esa monstruosa suma de poder acaba siendo una resta” (p. 28).

Por consiguiente, en todos estos personajes hay una conciencia solitaria. Carecen de vínculos humanos, porque su hiperbólico deseo de dominio y control los aísla de los demás. Ellos saben que están solos. Sus favoritos, sirvientes y allegados no son personas, solo son sus instrumentos. A los tiranos no les interesa el amor, la fraternidad ni la amistad. La pasión vital que los consume se encamina siempre a imponer su voluntad y a reducir a la obediencia a todo un pueblo, perpetrando el mal del que también tienen conciencia plena.

Lo anterior nos lleva a preguntar ¿cuáles son los límites del poder de un tirano? En algunas novelas la muerte es el punto final del dictador, como le ocurre al Patriarca, al Supremo y a Burundún-Burundá; en otras narraciones son

derrocados cuando la represión del déspota rebasa los límites que los pueblos pueden soportar: Santos Banderas, Carrillo, Trujillo, el Primer Magistrado, y otros dictadores se afianzan en un poder casi eterno, como sucede con el Señor Presidente de Asturias y José Manuel Rosas de José Mármol. En cambio, el fin del Brujo es singular e inesperado, pues no fue asesinado ni derrocado, sino que su tercer testículo revienta literalmente y su sangre, en una imagen hiperbólica, llega hasta la Capital. Él mismo se autodestruye, nadie lo daña ni atenta contra su persona; es como si su propia maldad lo devorara. Con lo anterior se comprueba que el poder enfermo no solo bestializa a ciertos tiranos y les roba su humanidad, también los corroe y finalmente los aniquila.

En el Capítulo 21 de la novela *El recurso del método* de Carpentier, se narra la muerte por senilidad del dictador, ocurrida en París en medio de la opulencia y el despilfarro. En uno de los epígrafes con los que se cierra la historia, se puede leer en la metáfora otra enseñanza que nos brindan estos textos: “La enredadera no llega más arriba que los árboles que la sostienen” (p. 340). A los tiranos los fabrica la misma sociedad que los padece y es el pueblo quien dirá hasta cuándo y hasta dónde llegará el poder del déspota. Santos Banderas, el Patriarca, Burundún-Burundá, el Brujo, son hombres ordinarios y vulgares que suben al poder porque el momento histórico lo propicia. A través de actos violentos y brutales imponen su voluntad, pero logran, casi siempre, su prolongada permanencia en el poder gracias a mecanismos sutiles y complejos que imperan en los pueblos y naciones de los que se adueñan.

Michel Foucault en su célebre texto *Microfísica del poder* [1971] (1980), examina los micropoderes que se tejen en la sociedad a nivel cotidiano, y plantea que el poder del Estado, de los soberanos, y podemos añadir, de los dictadores, se construye sobre otras formas de poder ya existentes en la sociedad. Las sutiles relaciones de dominación están validadas por las diferentes instituciones que conforman el cuerpo social y que permiten al dictador, en este caso, implantar su dominio sobre la masa:

Entre cada punto del cuerpo social, entre un hombre y una mujer, en una familia, entre un maestro y su alumno, entre el que sabe y no sabe, pasan relaciones

de poder que no son la proyección pura y simple del gran poder del soberano sobre los individuos, son más bien el suelo movedizo y concreto sobre el que ese poder se incordia, las condiciones de posibilidad de su funcionamiento... Para que el Estado funcione como funciona, es necesario que haya del hombre a la mujer o del adulto al niño relaciones de dominación bien específicas que tienen su configuración propia y su relativa autonomía. (p. 157)

De esta manera, el poder del dictador se consolida en los pequeños poderes que se entretajan en la sociedad, y sin la existencia de esos micropoderes la dictadura no sería posible. El planteamiento de Foucault nos lleva a creer que Latinoamérica ha sido terreno fértil para las dictaduras, porque las diferentes redes de poder que subyacen en las estructuras económicas, políticas, sociales, mítico-religiosas, ideológicas, etc., se han conjuntado para permitir las tiranías y validar estas formas terribles e inhumanas de sometimiento absoluto en las diferentes naciones.

No obstante, también sabemos que los dictadores no llegan más allá de lo que el pueblo les permite. Esto lo confirman algunas novelas como *El recurso del método* de Carpentier, en la cual presenciamos una propuesta política vinculada con el derrocamiento del dictador por una revolución, aunque para el país después de consumada su derrota se vislumbre un futuro incierto.

#### **4.2 El poder en *Cola de lagartija***

¿Qué nos enseña *Cola de lagartija* sobre el poder? Ciertamente la novela nos enfrenta a una de las maneras extremas e inhumanas de ejercerlo, la locura del poder, es decir, la dimensión en donde impera lo demencial, lo irracional del ser humano que se coloca sobre los demás. Esta novela exhibe las formas más inimaginables y perversas del poder. El Brujo de *Cola de lagartija* es el arquetipo del hombre ordinario que se apropia de un poder extraordinario y que Erich Fromm (1983) considera el mayor peligro para la humanidad. Según este pensador, el principal riesgo para la sociedad no lo representan los malvados o sádicos, sino los hombres empoderados políticamente que poseen, como el Brujo, una orientación maligna y peligrosa para sus semejantes.



Fromm plantea que el amor a la muerte, el narcisismo maligno y la fijación simbiótica-incestuosa llevan a las personas a destruir por el gusto de la destrucción. Estas características reunidas en un solo individuo se convierten en un <<síndrome de decadencia>> contrario al <<síndrome de crecimiento>> que exalta el respeto a la vida, al amor y a la libertad. Para este autor “el síndrome de decadencia representa la quinta esencia del mal; es al mismo tiempo el estado patológico más grave y raíz de la destructividad e inhumanidad más depravadas” (p. 36).

El destructivo sadismo del Brujo es extremo, pues desde niño gozó con el sufrimiento ajeno y de adulto él mismo lo provocó, como una de las estrategias para afirmar el control sobre su reino:

Las castigaré por interpósita persona, es decir que le di a él mi látigo cola de lagartija y muy bien supo usarlo. Desnudas, las guainas aullaban bajo el castigo y yo grabé esos aullidos que ampliamente cubrieron mis discretos gemidos de placer... (p. 56)

Fromm estima que la esencia del impulso sádico busca que la persona que entra en un círculo de dominio, sea humillada y esclavizada, pero “el propósito más radical es hacerla sufrir, ya que no hay dominio mayor sobre otra persona que obligarla a aguantar el sufrimiento sin que pueda defenderse. El placer del dominio completo sobre otra persona (o sobre otra criatura animada) es la esencia pura del impulso sádico” (pp. 29-30).

Otro matiz de la locura del poder en el Brujo es su <<sed de sangre>> como una forma de violencia primitiva, irracional y casi animal. Para este siniestro personaje: “la sangre se convierte en la esencia de la vida, verter sangre es sentirse vivir, ser fuerte, ser único, estar por encima de todos los demás. El matar significa la gran embriaguez, la gran autoafirmación en el nivel más arcaico” (Erich Fromm, p.31). Dice el Brujo al inicio de su autobiografía: “Voy a cercenar la vieja profecía y el río seguirá creciendo para siempre por mi obra y gracia. Correrá un río de sangre al compás de mis propios instrumentos” (p. 9). Casi al final de la novela, después de castigar y someter al pueblo de Capivarí, vuelve a recitar su pasión maligna por la violencia y la muerte, pasión envuelta en este caso, en sus destructivos delirios de omnipotencia y de grandeza:

Correrá un río de sangre

Correrá el río de sangre que ya empezó a formarse y navegando por este río provocado por mí llegaré hasta la Capital y me pasearé de noche por las calles solitarias y oscuras. Habrá toque de queda. Habrá todo lo que practiqué en Capivarí y mucho más también porque me pasearé por las calles capitalinas imponiendo el silencio y el estatismo que necesito a mi alrededor para extenderme al mundo.

Una mordaza en una mano una venda para los ojos en la otra unas esposas en la otra un látigo en la otra una manea y varios metros de soga para atarlos a todos.

Mis innúmeras manos ocupadas, mis incontables brazos y todos mis pies bailando. Mientras me río de ellos.

Es por eso que grito, y al compás de sus alaridos de dolor gritaré de furia. Con alegría a veces; siempre con una sana indignación que me nace del odio. (p. 203)

El discurso y el actuar del Brujo giran en torno al poder con tintes sagrados en el que se autoafirma. También su discurso está centrado en sus malignas acciones consagradas por entero a la destrucción y a la muerte. Es un personaje con orientación necrófila<sup>14</sup> atraído y fascinado por todo lo que no vive, por todo lo muerto. El Brujo expresa en su delirante monólogo: “Me gustan los cráneos picoteados. Me gusta ver volar los sesos cuando a alguien le revientan la cabeza de un balazo” (p. 194). Fromm señala que las personas que están totalmente consagradas a la muerte son dementes, pues todas sus energías se dirigen contra la vida. Su necrofilia forma “el núcleo de graves enfermedades mentales que pueden considerarse la esencia del verdadero mal” (p. 36).

La caracterización del Brujo se ajusta a la patología de un necrófilo a quien también le atrae la oscuridad y la noche. No solo el reino de la Laguna Negra es tenebroso, también el hábitat que ideó para él se aleja de la luz y de la vida: “al construir este mi castillo subterráneo con túneles y pasajes, puentes y pasarelas, mazmorras y cárceles y esos respiraderos como torrecillas que vistas desde el aire parecen un campo de tacurús”<sup>15</sup> (p. 17). Fromm señala que estas personas quieren regresar a la oscuridad del útero y al pasado de existencia animal, por eso también

---

<sup>14</sup> Fromm, E. (1983) explica que “Literalmente 'necrofilia' significa 'amor a la muerte' –como biofilia significa amor a la vida–. Suele emplearse esta palabra para designar una perversión sexual, a saber, el deseo de poseer el cadáver de una mujer para realizar el acto sexual, o el deseo morboso de estar en presencia de un cadáver.” p. 38.

<sup>15</sup> Tacurú: del guaraní *ita cucú*, piedra angulosa. Hormiguero en forma de montículo cónico, de tierra arcillosa y consistencia pétreo, de más de medio metro de altura, construido en terrenos húmedos y anegadizos, por una termita (el tacurú) parecida a la hormiga. (Nota explicativa al pie de página en H. Quiroga. (2004). *Cuentos*. España: Cátedra. p. 290.

son atraídas por cavernas, grutas y espacios que se alejan de la vida normal. El Brujo deambula por la gruta de los hongos con seguridad y gusto como en una especie de útero que lo protege. La misma función cumple la pirámide hueca, en la que se aposenta para engendrar al hijo, que su demencial anhelo de autofecundación busca procrear.

*Cola de lagartija* es una ficción vinculada siempre con la realidad, pues la historia ratifica una y otra vez que la locura del poder anida en el corazón del hombre. Muchos personajes históricos han detentado esta insensata forma del poder. Otro ejemplo de ello lo tenemos en los modelos de los dictadores y tiranos literarios analizados en este trabajo. De ellos sabemos que son perversos necrófilos que han sostenido su desmesurado poder a través de la maldad y la locura. Fromm explica que: “Una información de la Primera Guerra Mundial, de la que no hay pruebas, pero que tiene mucho sentido, dice que un soldado vio a Hitler como en estado de trance, mirando fijamente un cadáver en descomposición y negándose a alejarse” (p. 39). Esto mismo hizo el Brujo cuando tenía trece años, pues se narra que contempló arrobado durante tres días el proceso de putrefacción del cadáver de su padre asesinado. De adulto rememora este hecho con deleite: “Me gustó el cadáver, parecía un matambre todo atadito con cuerdas para no correr, para no gesticular, para no hablar, para no ver” (p. 175). Hitler y el Brujo comparten la pasión intensa por lo que ha dejado de vivir y se sume en la más abyecta corrupción. Nuevamente nos enfrentamos a una realidad histórica inverosímil que la ficción recrea con impactante verosimilitud.

Un rasgo que estructura la locura del poder es el narcisismo maligno de los poderosos como el Brujo, distante del narcisismo individual benigno que no daña a otros. Fromm plantea que el narcisismo en el grado negativo es solipsista y xenófobo. La persona narcisista no sólo se aísla en su propia subjetividad, también desprecia a los demás, como si fueran ajenos a la condición humana, extranjeros en su propio mundo. El narcisista enfermo tiene una imagen inflada de sí mismo, se autoidolatra y autoglorifica, lo que desemboca en un atentado a la sensatez y al juicio. Estos son rasgos que caracterizan al Brujo de *Cola de lagartija*. El discurso figural en primera persona, exhibe una y otra vez las alabanzas hiperbólicas que él

mismo se procura, convencido de su naturaleza divina, y también revela la conformación irónica del protagonista, que la autora implícita va troquelando en todo el relato<sup>16</sup>:

¿Dije a lo largo, dije a lo ancho de mi vida? Qué estupidez. Uno acaba aplicando los lugares comunes a los otros como si uno 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. (p. 13)

De tal modo constatamos que el narcisismo maligno del Brujo deforma su objetividad y su razón, pero al igual que otros tiranos históricos y literarios, logra ajustar la realidad a sus enloquecidos deseos: “Quiero que el pueblo de Capivarí me admire y venera” (p. 160). Sin embargo, lo que logra es que le teman, pues el pueblo conoció su poder destructivo cuando mandó a torturar al alcalde, lo asesinó y secuestró a sus hijas. También obligó a los habitantes a rendirle pleitesía y a ejecutar sus demenciales órdenes, como el tener que entregar todas las cámaras fotográficas y los espejos con los que después tapizó el interior de su pirámide. Más tarde las mujeres tuvieron que hilvanar las telas blancas que poseían para que él pudiera tapar los espejos y recubrir por dentro la pirámide.

Por otro lado, el poder carismático de este cruel personaje es tal que logró someter dentro de una relación sadomasoquista al Garza, miliar que llegó al tacurú con los mensajes de la junta militar. El Garza fue devorado por las redes del poder carismático del Brujo y terminó como sirviente colaborando en los demenciales deseos de partenogénesis de su amo. Él también creía en la naturaleza divina del Brujo, por lo que colabora para que los anhelos mesiánicos de su amo se cumplan

---

<sup>16</sup>La ironía es el recurso estructurador de la novela y el componente retórico más importante en su configuración, puesto que atraviesa todo el texto en sus diversos niveles lingüísticos y narrativos. A su vez la sátira, la parodia, la alegoría, el grotesco y los procedimientos metaficticiales que tejen todo el texto, en tanto procesos textuales que se construyen a partir de la ironía, acentúan el implacable cuestionamiento que Luisa Valenzuela formula acerca de la historia argentina.

La autora elige la figuración irónica y los mecanismos retóricos construidos a partir de ella, porque son los recursos literarios apropiados para expresar su conciencia crítica sobre los tópicos que estructuran la novela: la maldad que simboliza el Brujo, la devastadora dictadura argentina, las supersticiones y los mitos nacionales, así como la debilidad del pueblo sometido a una tiranía.

con el supuesto nacimiento del hijo. El discurso del Garza es tan delirante e irracional como el del mismo tirano:

Ahora yo el Garza, el sacristán, el edecán, el ex –can ¿bailarina de can can? convertido en mensajero de la Divinidad con alas en los pies mejor dicho metido en esta alada bestia mecánica, me dirijo al Santuario a cumplir con la más bella de las órdenes. Soy el ángel de la anunciación ahora, ahora soy yo la estrella que los guiará hasta el lugar de nacimiento. A mi regreso subiré a la pirámide con la cuna en brazos y me quedaré junto a la Deidad en espera del sublime instante. (p. 251)

Fromm aclara que muchas veces el individuo narcisista se identifica con Dios, lo que ocurre con el Brujo, quien desea engendrar un ser a través de lo que él denomina <<Teocópula>>, rito en el cual se inocular su propio semen para concebir un hijo que formará parte de una trinidad (él, su tercer testículo al que le asignó el nombre de Estrella y el hijo que de ellos nazca). La unicidad estaría centrada en él. Esto se expresa en un demencial diálogo con Estrella, su propio testículo: “Igual reconozco tu extrema feminidad y sé que sos parte de mí y te voy 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 –saldré– a dominar el mundo” (p. 216).

Las ideas de grandeza del Brujo contradicen las leyes de la naturaleza, pues se instalan en la absoluta sinrazón. Los mismos generales que dirigen la dictadura, admiten su locura cuando proclama la anexión de Capivarí al Reino de la Laguna Negra. Dice uno de los militares: “A nadie se le escapa su megalomanía imperialista” (p. 196). Alfredo Navoni y Luisa Valenzuela personaje reconocen también su megalomanía y delirios de omnipotencia. Lo manifiestan en la reflexión sobre las intenciones que oculta la invitación que recibe la escritora para asistir a la fiesta que el Brujo celebrará en su tacurú.

No sé por qué me invita; ni tendría que estar enterado de mi existencia. Eso me preocupa.

–Quizá lo que de verdad busque es que vos te enteres bien de la suya. Existencia me refiero. Es lo único que le interesa. Un megalómano del tipo. No importa qué dicen de mí, lo importante es que hablen. Ese tipo de persona, suponiendo que se le pueda llamar persona. (p. 126)

Existen numerosos ejemplos de líderes megalómanos en la historia: Hitler, Stalin, Calígula, Nerón entre otros. Su narcisismo, explica Fromm, los lleva a “tratar

de destruir a todos los críticos, ya que no pueden tolerar la amenaza que constituye la voz de la cordura” (p. 86). Lo terrible de la realidad histórica es que estos líderes –que casi siempre son poderosos tiranos– obtienen el éxito y el poder apoyándose en los rasgos demenciales de su personalidad.

En *Cola de lagartija*, la bruja Machi permanece durante largo tiempo confinada en la gruta de los hongos, hasta que el Brujo le permite salir al exterior. Él le pide su opinión sobre el ritual sangriento que planea para estrenar su pirámide. Pretende sacrificar 1000 hombres para emular los 20000 que fueron sacrificados a la muerte del Gran Mongol, o bien, las 20000 personas a las que se arrancó el corazón cuando se inauguró el Templo Mayor de Tenochtitlán. La Machi se burla de él y le dice que ya asesinó a suficientes personas y le sugiere, con harta sorna que mejor sacrifique a un animalito. El Brujo no resiste la sarcástica crítica, por lo que la Machi firma su sentencia de muerte: “Esta última frase selló el destino de la Machi. ¿Burlarse de mí? Fue la primera vez que alguien lo intentó, y fue también la última. La hice poner en el cepo y que le llenaran la boca de trapos” (p. 108).

La autora implícita filtra en la anterior cita su visión antropológica sobre los rasgos arcaicos de la religiosidad del protagonista. Queda al descubierto que el Brujo enmascara lo que René Girard (1998) denomina “la sangre derramada criminalmente”. La bruja Machi, al proponerle la sustitución de víctimas humanas por una víctima animal, le está expresando, con evidente burla, que él comete asesinatos y no inmolaciones rituales.<sup>17</sup>

Ya lo dijimos, la literatura es terreno fértil para pensar el poder con toda su complejidad y horror. También la literatura permite que los textos de diferentes autores y diversas épocas y naciones dialoguen, y del diálogo surjan otros significados. Luisa Valenzuela, en *Cola de lagartija*, lo mismo que Albert Camus (2002), en el drama *Calígula*, representan con maestría la locura del poder. Ambos

---

<sup>17</sup> René Girard, antropólogo, historiador y crítico literario francés (1923-2015) en su teoría de lo sagrado en la que polemiza y discrepa con las tesis desarrolladas en *Totem y tabú* por Sigmund Freud, explica que “Hasta las más extrañas aberraciones del pensamiento religioso siguen demostrando una verdad que es la identidad del mal y del remedio en el orden de la violencia. En ocasiones la violencia presenta a los hombres un rostro terrible; multiplica enloquecidamente sus desmanes; otras, al contrario, se muestra bajo una luz pacificadora, esparce alrededor los beneficios del sacrificio.” (p. 44) Indudablemente, tanto el sacrificio de un hombre como el de un animal implican violencia en un contexto religioso; en la novela el rostro terrible lo representa el Brujo y el pacificador la bruja Machi.

textos literarios recrean personajes de la realidad histórica en los que con inteligente penetración se destacan los aspectos irracionales y malignos del poder. Camus trabaja con un personaje de la antigüedad romana, Calígula (años 37-41 d.C.), de quien existe abundante información. Escribe su drama durante la ocupación nazi y se lleva a la escena por primera vez en 1945. En la obra se resalta el enorme poder que Calígula detentó como emperador de Roma, sus anhelos disparatados al desear cosas imposibles, así como su extraordinaria crueldad. Camus, en su drama, representa la locura de este siniestro mandatario, su carácter necrófilo y su maligno narcisismo. Sin embargo, dadas las circunstancias históricas que le tocan vivir, es evidente que el escritor francés va más allá, puesto que en realidad, en su texto denuncia la locura del poder que caracterizó a los líderes de los totalitarismos de la Segunda Guerra Mundial; y más aún, desde su postura existencialista, el autor confronta a todos los tiranos que hacen uso irracional del poder político.

Lo mismo ocurre en *Cola de lagartija*, puesto que la autora alegoriza el poder maligno de José López Rega y sus terribles efectos sobre la sociedad argentina de la primera mitad de los años 70. Valenzuela escribe la novela en 1981, cuando este personaje ya había salido de la vida política del país y su paradero se ignoraba. La escritora tematiza la locura de este atroz personaje que ensombreció aquellos años; no obstante, también denuncia la injusticia y la maldad de la junta militar que en ese momento imperaba en su país.

La demencial personalidad de Calígula y del Brujo tiene la misma impronta. El narcisismo hiperbólico del Brujo lo lleva a creerse Dios y a Calígula a sentirse superior a las divinidades:

Cesonia. \_ Pero es querer igualarse a los dioses. No conozco locura peor.

Calígula. \_ También tú me crees loco. Y sin embargo, ¿qué es un dios para que yo desee igualarme a él? Lo que deseo hoy con todas mis fuerzas está por encima de los dioses.... (Camus, A. 2002, p. 67)

Ambos personajes no aceptan el mundo tal como es y pretenden contradecir las leyes de la naturaleza. El Brujo quería engendrar un hijo en su propio cuerpo, por partenogénesis y Calígula quería hacer de la luna su amante. Dice Calígula: “El mundo tal como está no es soportable. Por eso necesito la luna o la dicha, o la

inmortalidad, o algo descabellado quizá, pero que no sea de este mundo” (p. 61). Desde el poder, Calígula y el Brujo imparten órdenes irracionales que sus súbditos obedecen. Los tiranos saben que el miedo y el horror que esparcen paraliza al pueblo, cuya inmovilidad no le permite combatir la represión.

El Brujo y Calígula tienen un carácter necrófilo, rinden culto a la muerte y a la destrucción propagándolas. La infame crueldad del Brujo ya fue descrita, la del emperador romano, delineada por el escritor existencialista también es desmesurada. Dice Calígula en uno de sus diálogos: “Es curioso. Cuando no mato, me siento solo. Los vivos no bastan para poblar el universo y alejar el tedio [...] sólo estoy bien entre mis muertos [...] Tengo largos diálogos con éste y aquel que me gritó pidiendo gracia y a quien hice cortar la lengua” (p. 110). Todos en Roma conocían la frase favorita de Calígula: “Mátalo lentamente para que se sienta morir” (p. 101).

La locura y maldad de los dos tiranos es una locura racionalizada y consciente. En el drama, el propio Calígula define lo que es un tirano:

Calígula. \_ ¿Qué es un tirano?

Escipión. \_ Un alma ciega.

Calígula. \_ No es seguro, Escipión. Pero un tirano es un hombre que sacrifica pueblos a sus ideas o a su ambición. Yo no tengo ideas y ya no me queda nada que solicitar en materia de honores y poder. Si ejerzo el poder es para compensar.

Escipión. \_ ¿Qué?

Calígula. \_ La estupidez y el odio de los dioses. (pp. 89-90)

La megalomanía y la omnipotencia de estos personajes no encuentran límites. Tanto Calígula como el Brujo están conscientes del alcance de su poder y de la completa libertad que tienen para ejecutar sus enloquecidos deseos. Dice Calígula: “progreso en la vía del poder y de la libertad. Para un hombre que ama el poder, hay en la rivalidad de los dioses algo irritante” (p. 89). En cualquier otra persona los anhelos demenciales, los disparates y locuras de un narcisista hiperbólico no serían más que sueños, deseos y delirios de un desequilibrado. Sin embargo, en estos personajes que recrean a los de la realidad histórica existe un hecho contundente: son hombres que se han adueñado del poder político de



naciones y pueblos, y el mismo poder les permite doblegar la realidad a su maligna locura.

Otro rasgo que estructura la locura del poder es el delirio paranoico. Para Elías Canetti (2000), paranoico y poderoso son palabras equivalentes. El autor explica que el sentimiento subjetivo que tiene el poderoso de su posición en nada se diferencia del paranoico, y por tanto “Un estudio de esta enfermedad en todos sus aspectos instruye sobre la naturaleza del poder con una integridad y claridad que no es posible alcanzar de otra manera” (p. 529).

En su libro *Masa y Poder*, Canetti demuestra esta afirmación al analizar el caso de Daniel Paul Schreber (1842-1911), quien fue un intelectual nacido en el seno de una familia burguesa, doctor en Derecho, quien llegó a ser Presidente del Tribunal de Apelaciones de Sajonia. A los 51 años enfermó y por sus ideas delirantes de cariz místico fue internado durante 8 años en clínicas psiquiátricas. Allí decide escribir sus delirios y más tarde publicarlos con el título de *Memorias de un neurópata*. Lo interesante de este caso es que se describe la paranoia desde el interior, es decir, desde el punto de vista del que delira y no desde la mirada del observador.

El caso Schreber se ha convertido en el caso más estudiado y citado, no sólo en el campo de la psiquiatría, sino en otras disciplinas vinculadas con la conducta humana. Freud, Lacan, Deleuze, Guatari y el propio Canetti han quedado fascinados por la locura de este enfermo mental.<sup>18</sup>

En su libro Schreber realiza una exposición precisa y elaborada de su delirio megalómano. En él amplifica de manera hiperbólica su yo, negando la realidad y a los otros seres humanos. También sistematiza sus ideas de persecución y de sobrevaloración personal, lo que revela sus enormes delirios de grandeza. Canetti

---

<sup>18</sup> El Dr. Paul Schreber relata su locura en *Memorias de un neurópata*, obra analizada por Freud, S. en su ensayo *Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia Paranoides) descrito autobiográficamente* (1911). Posteriormente Lacan, J. aborda el “caso Schreber” en *El Seminario Libro III: Las Psicosis* (1955-1956), así como en el artículo “De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis” (1959). Asimismo, las enseñanzas del “caso Schreber” han sido estudiadas y explicadas por Álvarez, J. M. en su libro *La invención de las enfermedades mentales* y en *Estudio sobre la psicosis*. Por otra parte, Deleuze, G. y Guatari, F. en su libro *El Antiedipo* (1972) realizan una nueva interpretación de la paranoia del “caso Schreber”, acusando a Freud de una excesiva “edipización” de la paranoia de este singular enfermo mental.

propone que las características propias de un enfermo paranoico como Schreber son rasgos que también detenta un poderoso: “Su delirio es en realidad, el modelo exacto del poder político que se nutre de la masa y se compone de ella” (p. 520). Además, Canetti considera que estos rasgos están en muchos de los tiranos históricos.

El discurso delirante de Schreber es de carácter político, religioso y sexual. Según él, Dios lo persigue y promueve un complot en su contra. Por el bien de la humanidad él acepta convertirse en la mujer de Dios mediante su desvirilización para procrear hijos y traer al mundo un nuevo linaje. Para Schreber solo era aceptable Dios como padre de sus hijos, por tanto convirtiéndose en mujer debería conquistar su amor. Canetti considera que la idea de su transformación en mujer es el núcleo mítico de su delirio (p. 531). Schreber se sentía dueño del poder de la omnisciencia y exaltaba su omnipotencia, lo que destaca su concepción sagrada del poder, pues “El mismo se percibe como un recipiente en el que se reúne poco a poco la esencia divina” (p. 43). La certeza de Schreber de su invulnerabilidad y de sobrevivir a cualquier daño, muestra que el paranoico puede ser una copia exacta del poderoso. Apunta Canetti que “La diferencia entre ellos es como están posicionados en el mundo exterior. En su estructura interna son uno y lo mismo” (p. 537).

La paranoia de Schreber tiene rasgos similares a la del Brujo de *Cola de lagartija*. Este siniestro personaje detenta también un poder de carácter sagrado. El Brujo se considera un Dios capaz de autoengendrarse para formar una trinidad. Al igual que Schreber se sentía objeto de veneración divina. En su discurso disparatado asume que será reverenciado: “Allí estará todo el pueblo esperándome y al recibir mi palabra se armarán caravanas y largas peregrinaciones que llegarán hasta la pirámide trunca del Reino de la Laguna Negra” (p. 252). En el mundo autocreado por el Brujo, el aspecto sacro de su poder conlleva el poder sexual sobre su cuerpo y el dominio político sobre el pueblo, a quien impone sus caprichos irracionales.

En *Cola de lagartija* se narra que el Garza recubre el cuerpo del Brujo con barro, para moldearlo con formas de mujer. Esto destaca su deseo de feminización

al querer poseer ambos sexos, lo que evidencia su sexualidad retorcida y sus anhelos divinos de plenitud andrógina. En los delirios paranoicos del Brujo, lo religioso se funde con lo político, dado que el reino que él fabrica tiene carácter sagrado. Al igual que el gobierno divino imaginado por Schreber, el suyo está matizado con pretensiones mesiánicas, ya que ambos se asumen como redentores del mundo. El vínculo entre mesianismo, paranoia y poder se expresa con claridad en el siguiente monólogo del Brujo: “En mis manos está el destino de mi país, del mundo entero, y no debo olvidarlo. Los placeres de la carne son accesorios en relación con los placeres del poder, lo único que me importa” (p. 57).

Finalmente el poderoso, al igual que el paranoico, se siente cercado, amenazado por conspiraciones, complots y conjuraciones. Siempre hay enemigos que lo quieren derrocar, por tal motivo sus delirios de persecución lo mantienen siempre distante de los dominados, solitario en su poder implacable, excesivo en su crueldad. Schreber en su delirio cree que es perseguido porque sus nervios atraen a Dios y también piensa que su médico desea hipnotizarlo para lograr su control. El Brujo como detentador de un poder paranoico, y por tanto de una personalidad narcisista, también se siente perseguido y amenazado por enemigos imaginarios. Dice: “He puesto en marcha un operativo rastrillo y ahora van de casa en casa, aunque no es fácil identificar a un enemigo tan volátil. Caen muchos inocentes, dicen, como si eso me importara. Inocentes, por favor, quien más quien menos, a todos les gustaría acabar conmigo” (p. 77).

#### **4.3 Mesianismo y poder en *Cola de lagartija***

El mesianismo es otro de los anhelos de los poderosos y forma parte de los delirios paranoicos de muchos dirigentes y tiranos de la historia contemporánea. Se trata de un mesianismo que surge en un contexto político dentro de una visión laica y arreligiosa. Jacques Lafaye (1967) considera que el hitlerismo y el estalinismo son dos ejemplos importantes de manifestaciones mesiánicas de esta clase. El autor comenta: “La idea sostenida por algunos de que Hitler no estaba verdaderamente muerto y que un retorno del héroe era todavía posible” (p. 684). En el ámbito de las

sociedades modernas Lafaye plantea que: “el <<mesías>> puede ser un «Führer» (un guía) sin referencia a una divinidad o a una religión” (p. 684). Por otro lado, Ana de Zaballa Beascochea (2000) explica que este tipo de <<mesianismos>> arreligiosos o secularizados son substitutorios de los mesianismos estrictamente religiosos (p. 86) y escapan, según esta autora, al concepto originario de mesianismo. Por tanto, el rasgo más destacado de los mesías modernos es la atmósfera y la personalidad carismáticas que construyen a su alrededor para lograr reemplazar a un gobierno por otro. Lo anterior constata que el concepto de mesianismo en el siglo XX se ha desplazado hacia entornos culturales profanos:

El mesías de la sociedad moderna es por lo tanto un superhombre, un vidente infalible, rodeado de <<apóstoles>> que son de su confianza seguidos por la muchedumbre de adeptos que creen ciegamente en él y esperan de él el retorno de una época de oro. (De Zaballa Beascochea, A. p. 684)

Lafaye resalta la importancia de la crisis nacional y los factores sociopolíticos que dieron cabida a las pretensiones mesiánicas de Adolfo Hitler: “El caso del <<mesías >> nazi aparece en plena catástrofe monetaria, en medio de una crisis económica, en donde la burguesía tradicional salió arruinada en su fortuna y su prestigio” (p. 685). Esto constata que el fenómeno del mesianismo surge siempre en medio de las crisis de las sociedades, ya sea primitivas o modernas, y explica la intención de Luisa Valenzuela de adjudicar a su personaje, el Brujo, delirios de omnipotencia mesiánica, afianzados en su propia tiranía y en un sistema dictatorial que mantiene al pueblo al filo del horror y del miedo.

Nuestra autora, en uno de los ensayos de *Peligrosas palabras*, declara la indagación que realiza, a través de la escritura literaria, del complejo fenómeno del poder:

En lo personal me interesa deconstruir el discurso del poder, ver a través de él, develar qué nos está diciendo en realidad mientras expresa aparentemente todo lo contrario. Como quien desbarata un mecanismo o desarma el juguete para ver cómo funciona... (p. 90)

En efecto, en *Cola de Lagartija* se desmenuza esta complicada manifestación de la conducta humana. La escritora, a través de su *alter ego*, Luisa Valenzuela personaje, expresa su conciencia crítica sobre el matiz mesiánico de los delirios

omnipotentes del Brujo, refiriéndose a él como: “Un psicópata, un loco mesiánico que nos tiene en vilo” (p.123).

¿En qué se inspira el mesianismo del Brujo y cómo se caracteriza? La respuesta se encuentra en lo que Lafaye explica sobre el mesianismo como fenómeno cultural: “el arquetipo es el mesianismo cristiano, el mesías Jesús recorre la carrera que define un mesías según Paul Alphandéry: elección divina, pruebas, retiro, retorno glorioso” (p. 683). Este trayecto lo realiza el Brujo en *Cola de lagartija*, pero de manera degradada, pues se puede plantear que este personaje pervierte y deforma el concepto original de mesianismo que conlleva el mejoramiento y la salvación espiritual del mundo y del hombre, siempre para el bien. Sabemos que el mesianismo es una creación original del pueblo de Israel expuesta en el *Antiguo Testamento*. Más tarde, el concepto se reelabora en el *Nuevo Testamento* con el nacimiento de Jesús, a quien se le considera un ungido que actúa siguiendo la voluntad de Dios. Su misión es inmolarse para salvar del pecado a la humanidad. Jesús es un mesías que funge como rey (su reino no es de este mundo), como sacerdote y como profeta que augura la venida de un mundo de liberación y de justicia.

El Brujo desde temprana edad se asume diferente y por encima de los demás. A los dos años toma conciencia de un hecho físico que lo singulariza: tiene tres testículos, lo cual el mismo Brujo interpreta como un milagro, una predestinación. En este sentido, es un elegido que en su etapa de adulto se considerará Dios. La prueba más importante que experimenta es haber salido ileso, también a la edad de dos años, cuando se sentó en un hormiguero, y no sufrió daño alguno. Dice que las hormigas lo respetaron para siempre y que ese fue su primer milagro. De adulto se retira a un lugar apartado en donde funda su propio imperio, el Reino de la Laguna Negra, al que ninguno puede llegar sin su permiso. El retorno glorioso pretende consumarlo con el nacimiento de su hijo, que engendrará con su tercer testículo en una delirante <<Teocópula>>.

En el desvarío paranoico del Brujo hay una versión invertida del mesianismo cristiano que se expresa como una transgresión y negación de la religiosidad católica. El Brujo encarna un perverso proyecto mesiánico en el marco del discurso

religioso del mesianismo cristiano. Adapta a su propio delirio el concepto de la Trinidad (Padre, Hijo y Espíritu Santo), la venida de un Salvador, la Anunciación de su llegada y la Natividad.

Todos los elementos del mesianismo cristiano original están subvertidos en el discurso y en las acciones del Brujo. Él no busca la salvación de los hombres, lo que desea es el dominio total sobre ellos. La trinidad inventada por él es el producto de su inclinación narcisista y megalómana, dentro de la que cree posible la formación de un ser en su cuerpo. En realidad, la trinidad que imagina es corporal y está centrada en su persona: Estrella, su testículo, el esperado hijo y él mismo. El ser que supuestamente parirá el Brujo no salvará a nadie, sólo acrecentará su poder; más aún, espera que el anuncio de su nacimiento sea celebrado por todos aquellos a quienes ha impuesto su voluntad, para constatar su naturaleza divina y el sometimiento del pueblo a sus delirios. Lord Northoboune (Citado por Claudia A. Ramos, 2000) aclara las implicaciones que adopta la religiosidad degradada del Brujo a través de la siguiente explicación:

Hay dos maneras de negar la religión: una pasiva y otra activa; la primera consiste en la decadencia de la religiosidad y la segunda en su perversión, la decadencia de la religión es un debilitamiento; la perversión es una inversión total del sentido y la intención. La decadencia implica pérdida de poder, la perversión abuso de poder. (p. 16)

El Brujo es un personaje complejo, dado que en él lo sagrado y lo profano se confunden en solapados laberintos. Sus creencias esotéricas, los ritos de brujería y la magia negra, operan dentro de una religiosidad popular rebajada, ajena a las prácticas oficiales del catolicismo imperante en las naciones de Latinoamérica. René Alleau “identifica una cultura oficial y una cultura oculta. La cultura oculta constituye las prácticas y conocimientos marginales conservados y transmitidos en forma casi clandestina que se identifican con el nombre de esoterismo o hermetismo” (Citado por Claudia A. Ramos, p. 73). El Brujo vive sumido en estas actividades marginales. La magia negra y los ritos de brujería, que implican siempre violencia y crímenes, los ejecuta con víctimas que juegan el papel de chivos expiatorios destinados al sacrificio dentro de la esfera de lo sagrado y de lo

irracional. Por tanto, en su enloquecido mundo no son tan solo torturas y asesinatos, sino sacrificios rituales nutridos de una imaginería sacra. Él se asume como un ser divino destinado desde el nacimiento a propagar el mal: “El primer recuerdo de mi vida es el chillido del pájaro negro, y después la negra caverna de la mujer abierta para expulsar al ser monstruoso con seis dedos en cada mano. Nadie que yo sepa ha recibido tantos avisos del reino de las tinieblas, nadie mejor que yo ni tan predestinado” (p. 65).

*Cola de lagartija* muestra, a través de su terrible protagonista, que muchos de los tiranos, dictadores y déspotas que consiguen acumular un poder extraordinario sobre naciones y pueblos, son individuos que navegan entre la locura y la cordura. La novela nos devela el peligro del poder detentado por narcisistas malignos, necrófilos y paranoicos. Asimismo, desmenuza los matices del dominio ejercido por un loco, lo que nos ofrece la posibilidad de reconocer la malignidad para lograr, tal vez, desenmascarar al poderoso.

Desde la retórica, el desenmascaramiento del Brujo se realiza a través del tono fársico que reviste, no solo su caracterización, sino las anécdotas que se relatan sobre él y el lenguaje que emplea. Estos tres niveles, según Claudia C. Alatorre (1994, p. 111) participan en el proceso de simbolización que la farsa siempre despliega por medio del grotesco, de la exageración de los rasgos caracterológicos que rayan en la caricatura, y de lo singular de sus acciones, lo que evidentemente enfrenta al lector a situaciones no realistas.

El proceso de simbolización que se opera en toda la novela, propone una reinterpretación de la realidad que saca a relucir con humor corrosivo, es decir, con ironía, la horrible verdad histórica de un país que se asemeja a una farsa. Luisa Valenzuela desnuda y denuncia, se burla y hace escarnio no solo del Brujo, sino de la urdimbre del poder de los tiranos y de las dictaduras.

## 5. LOS DICTADORES LITERARIOS: UN REGODEO EN LA MALDAD

El mal no desaparecerá mientras haya humanidad. El mal es una de las posibilidades que le da al hombre el ser libre, es un subproducto de la libertad humana. Mientras el hombre sea libre, también será libre para hacer el mal.

Jorge Semprún

Las novelas sobre dictadores latinoamericanos de lo que hablan fundamentalmente es del mal en la historia, es decir, representan el daño perpetrado a una nación por un sistema político y un déspota malvado. Es un mal genocida porque atenta contra pueblos que han sido sometidos por infames líderes en el poder. Por tanto, el espacio narrativo de estos textos es un territorio del mal. Torturas, muertes, desapariciones, violencia, miedo, sometimiento absoluto, locura del poder, sadismo y regocijo por el sufrimiento de las víctimas, es la temática que se impone en estas novelas. Temática que corrobora que el poder político más la locura engendra el mal en la historia.

Cada novela del dictador devela una experiencia concreta, fragmentaria y subjetiva del mal. *Amalia*, *Yo el Supremo*, *Tirano Banderas*, *El Señor Presidente*, *Cola de lagartija*, por nombrar algunas, son textos que dan una respuesta particular por un lado, y general por otro, al enigma de la maldad humana, tema con el que se teje toda su trama. En las narraciones se ratifica que el costado tenebroso de los personajes misteriosos que son los tiranos, no tiene límites.

Lo anterior nos obliga a indagar de dónde proviene la maldad de los dictadores, es decir, si la perversidad está en su naturaleza; o bien, si el entorno familiar o social los convirtió en seres malignos; o acaso el poder político pervirtió a estos hombres ordinarios que lograron un poder extraordinario. Estas son las interrogantes que intentamos esclarecer en el presente capítulo; sin embargo, resulta claro que en las novelas sobre dictadores no es pertinente preguntar de dónde procede el mal como si su presencia fuera una entidad exterior al individuo. En esta clase de textos lo que se busca dilucidar es la razón por la que los tiranos son tan malvados.



Diferentes disciplinas científicas en el siglo XX, como la filosofía, la psicología, la antropología, la sociología, entre otras, se han ocupado de dar respuesta al enigma del mal, dejando a un lado a la teología como sistema capaz de dilucidar objetiva y racionalmente el fenómeno de la maldad humana. La “palabra cristiana” a decir de Bernard Sichère (1997) ha perdido terreno en el mundo occidental, aunque aún sigue viva, explicando el callejón sin salida de la teología. El filósofo francés Paul Ricoeur (2006) puntualiza el atolladero de la teología para elucidar la maldad humana en el siguiente cuestionamiento: “cómo afirmar de manera conjunta y sin contradicción las tres proposiciones siguientes: Dios es todopoderoso; Dios es absolutamente bueno; sin embargo, el mal existe” (pp.21-22).

Lo que queda claro es que el mal cometido ya no puede juzgarse ni reprobarse en términos de un pecado generado por potencias diabólicas. La experiencia del mal ha sido sacada del terreno religioso en nuestras sociedades secularizadas y paulatinamente descristianizadas. Las respuestas sobre la maldad humana atañen ahora a la ética, a la política, a la antropología y, por supuesto, a la psicología.

Sin lugar a dudas, también las novelas sobre los dictadores nos obligan a contemplar cara a cara el mal humano. En la subjetividad de cada personaje se encuentra profundamente enraizado el misterioso disfrute de la maldad. Trujillo, Tirano Banderas, Burundún-Burundá, el Señor Presidente, el Primer Magistrado, el Supremo y el Brujo, disfrutaban con el mal que provocan. Es un placer experimentado físicamente y materializado en su pensamiento a través del lenguaje. En estos relatos estremece y perturba la forma en que cada uno de estos tiranos se regodea con su propia iniquidad.

En el prólogo que Julia Kristeva, realiza para el libro de Sichère, *Historias del mal* (1997), la estudiosa plantea que la novela policiaca desde sus inicios “nos coloca en presencia de los resortes maléficos del goce” (p. V) al explorar el sadomasoquismo de la psique de los personajes implicados en el crimen. Esto mismo se puede adjudicar a la novela del dictador latinoamericano. Cada uno de los textos analizados en este capítulo, nos enfrenta con los sombríos resortes de la maldad y el incomprensible placer de los dictadores.

Pensar en el relato policial es asumir que se trata en su origen de un género literario de carácter intelectual y no realista, esto es lo que Jorge Luis Borges afirma de los relatos de Edgar Allan Poe, creador de esta clase de textos.<sup>19</sup> El relato policial es un tipo de literatura que también incursiona en ese enigma incomprensible que es el mal, representado por actos de criminalidad individual. Este género ha sufrido una evolución interesante en el siglo XX, pues dio origen a lo que actualmente se conoce como género negro, cuyo comienzo se ubica en los años veinte, en la época de “La gran depresión” de los Estados Unidos. Se denomina también novela policial, de misterio o novela criminal. Según expone el escritor argentino Mempo Giardinelli (2013) es “una literatura que se ocupa de la parte más sórdida, oculta y negada de toda sociedad” (p. 14). A diferencia del relato policial clásico, apunta Giardinelli, en la novela negra, la muerte y el crimen se presentan como una realidad cuyas causas se encuentran en el sistema social.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> En el ensayo sobre Edgar Allan Poe titulado “El cuento policial”, Borges, J. L. (1980) valora “al relato policial como un género intelectual. Como un género basado en algo totalmente ficticio” (p. 84). Considera que “Poe no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico” (p. 80). Borges reconoce que en la actualidad el género policial ha decaído en Estados Unidos y se ha tornado realista, sobre todo por la violencia de carácter sexual. Afirma que en ese país se ha olvidado el origen intelectual del relato policial.

<sup>20</sup>Giardinelli, M. (2013) en su exhaustiva investigación, explica que la literatura policial después de 1929 (con la publicación de *Cosecha roja* de Dashiell Hammett), dejó de ser un juego intelectual aristocrático, lúdico en cuanto desafío a la inteligencia del lector predominantemente burgués y urbano, y aclara que en la actualidad el género negro es uno de los más leídos, traducidos, reimpresos en los cinco continentes, y de mayor aceptación popular. Giardinelli plantea que la verdadera novela negra está hecha mitad de crimen y realismo literario y mitad de talento autoral” (p. 126), y siempre conlleva crítica social y crítica política.

En Argentina el escritor Roberto Arlt (1900-1942) es un singular antecedente del género negro. Oscar A. Massota (1982), uno de sus críticos, en el estudio que realiza sobre su obra, destaca en su temática el vínculo del crimen y la maldad humana entre individuos segregados y humillados socialmente, calificando dicha temática como “la ética negra del mal” en personajes abyectos.

También dentro de la literatura argentina, un caso peculiar es el de la poeta Alejandra Pizarnik (1936-1972), quien traduce del francés la biografía novelada que escribió la autora surrealista Valentine Penrose (1898- 1978), *La comtesse sanglante* (1962), sobre la condesa Erzsébet Báthory del siglo XVI, primera homicida serial a quien se le atribuye el asesinato y la tortura de más de 600 muchachas en su castillo húngaro. Pisarnik, en su texto *La condesa sangrante* (2009), no solo traduce, sino glosa y reinterpreta este horrendo caso de perversidad femenina.

Lo anterior, resulta insólito, porque se trata de un mundo de mujeres dentro de un juego de espejos. Primero, el exceso de horror y maldad de Báthory, una voyerista sádica (en sus noches de crímenes solo hubo mujeres). Después una escritora surrealista que investiga esta horrenda historia de iniquidad femenina, y finalmente, una poeta argentina que no solo reseña la historia, sino que introduce su voz reflexiva, dotando al texto, por un lado, de calidad poética y por el otro, filtrando sus propias obsesiones sobre el sadismo, la muerte y la locura.

No se debe dejar de mencionar que también Luisa Valenzuela aborda en su ficción el género negro en el relato *Novela negra con argentinos* (1990). Giardinelli la incluye en la generación del

La incursión que realiza la novela del dictador en los territorios del mal es mucho más inquietante que el relato policial y la novela negra, pues como ya se expuso, es un género literario fincado en la realidad latinoamericana. Una terrible realidad que detona la escritura de los textos cuyos modelos para los escritores, casi siempre fueron individuos de carne y hueso. Hombres que posiblemente cometieron atrocidades inimaginables que la propia literatura no tiene posibilidad de nombrar. Por eso es que los dictadores literarios son vigorosas e impactantes encarnaciones del pensamiento del mal dentro de nuestra historia.

Precisa Sichère que cada época inventa sus propios protocolos, sus propios códigos para afrontar y a la vez exorcizar esa región que él designa como el enigma del mal. El siglo XX en Latinoamérica fue una época de cruel sufrimiento provocado por los sistemas políticos dictatoriales que se implantaron durante la Guerra Fría. La literatura da cuenta de esa realidad, desmenuzando uno de los rasgos del enigma que el mal conlleva: el placer que a estos perversos dictadores les produce el dolor ajeno. Reconocer esto, nos obliga a ubicar la maldad en el propio tirano, a entenderla en palabras de Sichère, como “Noche oscura en el corazón del sujeto [...] noche oscura en el corazón del mundo” (p. 20), feroz disfrute que mora en su interior. Más aún, el enigma persistente y tenebroso del mal, escrutado en estas narraciones, se hace cargo de la parte maldita no solo del dictador, sino de la sociedad que lo sustenta.

Sin lugar a dudas, los tiranos literarios se integran a una mitología del mal político en Latinoamérica. En todos ellos hay una suma de acciones, rasgos psicológicos y morales que los hermanan. Sin embargo, los escritores al describir su perversa subjetividad, aventuran las interrogantes y respuestas más agudas y sutiles sobre la maldad de los protagonistas. Valle Inclán, Asturias, Lafourcade, Carpentier, Vargas Llosa y Luisa Valenzuela coinciden en exhibir su malignidad como una forma de libertinaje. En los tiranos el poder y la maldad se ensamblan, pues ambas cosas implican para ellos pasiones arrolladoras. Asimismo, el disfrute del daño que son capaces de perpetrar gracias al poder que detentan, es un placer

---

llamado post-boom como parte del canon de escritores latinoamericanos que él perfila en su investigación sobre el género negro.

abyecto y vil. Sichère considera que: “la conciencia libertina edifica 'un héroe' de tipo nuevo, un héroe perfectamente malvado que profesa abiertamente una filosofía del mal” (p. 161). Trujillo, el Supremo, Tirano Banderas, el Brujo, son personajes conscientes del lado en el que están, y con cinismo y sin ningún principio moral se regodean en su perversidad.

Así vemos que en tanto personajes libertinos y sádicos, los dictadores, construyeron un mundo alucinante a su medida. En sus reinos de pesadilla se “presenta el horror desnudo como realización del goce y la avidez destructora de la naturaleza como la verdad inhumana del mundo” (Bernard Sichère, 1997, pp. 168-170). Su placer<sup>21</sup> se alimenta del dolor, del sufrimiento y la desaparición de los perseguidos, sometidos y humillados por el terrorismo dictatorial.

Sichère explica, a propósito del Marqués de Sade, que “el sujeto libertino no cree nada y no apela a nada más allá de la inmanencia de lo horrible” (p. 171). Los dictadores torturan, violan, asesinan, es decir, despliegan una violencia sin límite, como parte de un libertinaje sin freno. Su libertinaje nos muestra el rincón más oscuro del corazón humano, donde se gesta un horroroso placer que contradice los rasgos conocidos de nuestra especie. Este disfrute irracional socava la ley, los valores y la conciencia racional con las que se han fincado las sociedades en que vivimos.

Lo anterior me lleva a concluir que la novela del dictador toma a su cargo el enigma de la maldad del hombre y le da sentido. También exhibe y denuncia el mal como objeto de fascinación, y como un tema para los escritores, en donde resulta evidente que el lenguaje muchas veces se resiste a <<nombrar lo innombrable>> de la realidad histórica. Los tiranos literarios se regodean en la malignidad y expresan golosamente esa oscuridad que ronda la condición humana y que a veces experimentan como un callejón sin salida. Al Brujo su enloquecida maldad lo

---

<sup>21</sup> Cabe aclarar que en este trabajo se emplea el concepto de goce y de placer desde la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan y no desde la definición coloquial y convencional que equipara su significado como términos sinónimos. Néstor A. Braunstein (2006) explica que la acepción psicoanalítica enfrenta ambos conceptos “y hace del goce ora un exceso intolerable del placer, ora una manifestación del cuerpo más próxima a la tensión extrema, al dolor y al sufrimiento (p. 14). En este sentido, los tiranos con sus atrocidades y poder no experimentan el goce, sino un placer que implica satisfacción y por tanto seguridad, confianza, bienestar, entusiasmo, y gran optimismo por el cumplimiento de sus deseos. Estos personajes combaten el desplacer, es decir, todo aquello que contradice el disfrute de lo que apetecen.

destruye, a Trujillo y a Tirano Banderas el refrán los alcanza: <<El que a hierro mata a hierro muere>>. Otros como el Supremo y el Patriarca ven llegar la muerte en una absoluta soledad edificada sobre su irrenunciable maldad.

## 6. COLA DE LAGARTIJA: UNA VISIÓN FEMENINA DEL TIRANO

Soy también mujer. Dudosa ventaja, pero ventaja al fin, si se quiere hurgar en las zonas ocultas del misterio, sin perturbarlo pero con decisión irrevocable. Conviene repetir y recordar que las mujeres debemos estar particularmente atentas a nuestra posición marginal en las tierras baldías del lenguaje.

Luisa Valenzuela

Rastrear la presencia de narradoras a lo largo de la historia de la literatura latinoamericana es constatar una significativa ausencia de figuras relevantes. Esto no ocurre en la poesía, puesto que desde el siglo XVII tenemos la brillante figura de sor Juana Inés de la Cruz. El siglo XIX –siglo de la novela– vio surgir en el mundo occidental una avasalladora y genial gama de narradores que colocaron este género literario en la cima, no sólo del éxito, sino de la perfección formal. Europa tuvo algunas destacadas escritoras, vigentes hoy en el canon literario. En Latinoamérica el género cuajó con algunas autoras, pero casi todas ellas ahora son “voces olvidadas”,<sup>22</sup> que no lograron cruzar el siglo XX. En México y tal vez en el resto de Latinoamérica, dichas escritoras pueden ser consideradas las <<madres literarias>> de las siguientes generaciones, pues “fundamentan la constitución de un ‘canon otro’ en el panorama de las historias literarias tradicionales” (Pasternac, N. Domenella, A. R. y Gutiérrez de Velazco, L. [comp.], 1996, p. 15).

A pesar de que en el Boom de la literatura de los años 60 no figuran los textos de escritoras, es evidente que a partir de la década de los 80, las narradoras latinoamericanas se posicionan en el terreno de la ficción como en casa propia y comienzan a obtener prestigio, tanto en el ámbito regional como internacional. En los últimos treinta años hemos asistido al sorprendente “Boom de la literatura femenina”, y desde entonces ya nadie pone en duda la originalidad, la calidad y el valor de las obras de muchas escritoras latinoamericanas. Esto se constata porque

---

<sup>22</sup> Domenella, A.R. y Pasternac, N. (eds.). (1991). *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas del siglo XIX*. México: El Colegio de México. Desde un enfoque feminista sobre la literatura escrita por mujeres, las editoras realizaron un trabajo arqueológico para rescatar y recuperar a un grupo de escritoras mexicanas decimonónicas, a quienes consideran “madres literarias” de las siguientes generaciones de narradoras.

los libros de las autoras también se traducen, se reseñan, se investigan, se analizan y se estudian en espacios culturales y académicos, como ya se refirió que ocurre con la obra de Luisa Valenzuela. Asimismo, los textos de las narradoras ganan premios literarios y se exhiben en ferias del libro. No obstante, no podemos negar que existen espacios reales y simbólicos que en pleno siglo XXI, aún son un coto masculino.

Cabe reconocer que los logros tienen que ver no solo con el feminismo internacional y con la lucha de las propias escritoras por crear tópicos propios y por buscar el reconocimiento de la calidad de su escritura, sino también por su empeño en apropiarse del propio lenguaje, instrumento que por siglos perteneció a los hombres y dominó como única voz el discurso de la literatura y del arte en general.

En la investigación que realiza María Teresa Madeiros-Lichem (2006), *La voz femenina en la narrativa latinoamericana*, destaca lo siguiente sobre nuestra autora:

Luisa Valenzuela y la nueva generación de escritoras contemporáneas en América Latina están conscientes de la necesidad de crear nuevas avenidas de expresión femenina y de la necesidad de establecer un contrato simbólico donde la subjetividad femenina logre poder en igualdad de condiciones con la palabra masculina. Pero este proyecto no se limita a la confrontación de géneros o a la verbalización del abuso político del poder, sino que su fin es internalizar los territorios no cartografiados de la mujer para engendrar un sistema igualitario con un lenguaje simbólico femenino". (p. 207)

Podemos plantear que la representación de dictadores y tiranos en la literatura latinoamericana es un territorio que aún no ha sido cartografiado por la escritura femenina. Resulta evidente la poca presencia de escritoras: Elizabeth Subercaseaux, de Chile con *El general Azul* (1992); Julia Álvarez, de República Dominicana con la novela *En el tiempo de las mariposas* (1994), contrastadas con las numerosas y prestigiadas novelas escritas por autores hombres, algunas de ellas analizadas en este trabajo.

Es pertinente aclarar aquí que cuando se destaca la mínima existencia de relatos sobre el dictador escritos por mujeres, no quiere decir que la representación de las dictaduras latinoamericanas y sus efectos no haya sido motivo temático de la escritura femenina. Tenemos múltiples ejemplos, dentro de los cuales se puede citar la obra de Marta Traba, Isabel Allende, Diamela Eltit, donde el dictador no aparece

como personaje o protagonista pero sí las manifestaciones de su poder y del sistema político que impone. La propia Luisa Valenzuela ha escrito un conjunto de textos que relatan los efectos del régimen militar en el pueblo argentino: *Aquí pasan cosas raras* (1976), *Cambio de armas* (1982), *Novela negra con argentinos* (1990), *Realidad nacional desde la cama* (1990). El terrorismo de Estado, la violencia política, la tortura, el miedo, el horror y las acciones represivas de los militares son el argumento de estos textos. Sin embargo, la única novela de la autora, cuyo eje temático gira en torno a la figura del tirano colocándolo como protagonista de la historia, es *Cola de lagartija*.

Se debe destacar el brillante acierto de algunos novelistas que, al abordar la figura del tirano, logran penetrar y desmenuzar el mal que las dictaduras infringen a la mujer, pues se sabe que en los sistemas totalitarios resulta ser la población más dañada. Z. Nelly Martínez (1994) considera que “los regímenes militares defienden las estructuras patriarcales y castigan con más encono a la mujer a quien consideran por su naturaleza una amenaza al orden público” (p. 142). La estudiosa afirma que la figura del padre potencia la del déspota y que el patriarcado contiene en ciernes un régimen dictatorial.

Mario Vargas Llosa (2003), en una entrevista a propósito de su novela *La fiesta del Chivo*, hace palpable la violencia que las dictaduras despliegan sobre las mujeres. Explica cómo este reconocimiento determinó la configuración de su relato para representar al dictador desde una visión femenina. Esta es la razón por la que crea a Urania, para que la historia de Trujillo partiera de la mirada de una mujer.

Quería también que hubiese una perspectiva femenina porque la situación de la mujer fue particularmente trágica en el caso de la dictadura de Trujillo, a la que además se le sumaba el machismo latinoamericano, tropical, lo que convertía a la mujer en un ser particularmente vulnerable a la brutalidad y a la violencia. Más todavía en el caso de un régimen como el de Trujillo que utilizó el sexo como un instrumento de coerción, de avasallamiento de la sociedad. Esto hizo que la mujer fuera realmente un objeto maltratado, brutalizado de una manera terrible durante esos años. (p. 91)

Sin embargo, lo antes expuesto no basta para contradecir la insoslayable realidad: “como mujeres somos aún metáforas de un mundo masculino” (Griselda



Gambaro,1985, p. 473). En las otras prestigiadas novelas, la perspectiva femenina sobre el tirano no se refleja. Por ejemplo, en *Yo el Supremo*, *Burundún-Burundá* y *Tirano Banderas* los juicios femeninos sobre el dictador casi son inexistentes, solo se muestra la imagen pasiva de la mujer sometida y violentada por la tiranía. Por lo tanto, se puede concluir que en la representación literaria del dictador latinoamericano domina una perspectiva masculina, incluso desde el que narra la historia en los grandes relatos que el canon ha prestigiado.

En una entrevista realizada en Nueva York, antes de ser publicada *Cola de lagartija* (1983), Luisa Valenzuela reconoce la lucha que las autoras enfrentan para ganar un lugar en el orden simbólico y cultural donde impera la visión y el poder masculino. Con punzante ironía expresa:

A las mujeres escritoras nos han vendido la idea de la transexualidad. Para ponderarnos un texto nos decían: <<Este libro parece escrito por un hombre>>. Pero un sueño de la humanidad, de los escritores, es saber qué siente el otro, qué ocurre en el pellejo del otro. Así como los escritores hombres han tenido grandes personajes de mujeres, por qué no vamos a tener nosotras los mismos sueños. (Ordoñez, M. 1985, p. 518)

Con el Brujo, la autora concreta este deseo, pues logra configurar desde su propia femineidad abiertamente asumida en el texto, un personaje monstruoso y una realidad ominosa, y a la vez constata que “El periodo de violencia extrema de los gobiernos militares del Cono Sur coinciden en el marco internacional con el afianzamiento del feminismo y de las mujeres como agentes discursivos” (Belinda Kaplan, 2007, p. 6).

¿Qué implica para Luisa Valenzuela cartografiar la dictadura? Involucra quebrar estereotipos que la visión masculina ha impuesto a las mujeres. Griselda Gambaro (1985) opina que existe un “criterio que asigna a la literatura escrita por mujeres <<el espacio de la femineidad>>: gusto por el detalle, intuición y sensibilidad extremas; destierro de la crudeza verbal y temática” (p. 473).

Luisa Valenzuela (2001) rompe con el anterior esquema, lo denuncia y lo transgrede. En uno de sus ensayos declara su posición: “Ya estamos aburridas de seguir transitando el iluminado (por los hombres) camino logocéntrico que sólo nos lleva donde queremos ir sin permitirnos saber más allá de lo sabido” (2001, p. 28).

La autora inscribe en *Cola de lagartija* una visión de género acorde con su discurso teórico, en el que afirma que se escribe con el cuerpo porque todo el ser está implicado en la escritura, y sostiene también de manera contundente, la existencia de una escritura femenina porque “instantes antes de cobrar vida propia el lenguaje se erotiza, se carga con las hormonas del emisor (¡la emisora!), nos traiciona, se sacraliza, revienta, y sí, hay un lenguaje femenino escondido en los pliegues de aquello que se resiste a ser dicho” (p. 23).

Asimismo, los estudios críticos realizados sobre la novela de Valenzuela confirman la misma visión de género de la autora. Por ejemplo, Adriana Perches (1995) en un ensayo sobre *Cola de lagartija* expresa lo siguiente:

Aparte de ser una obra sobresaliente por su contenido político y su exuberancia lingüística, *Cola de lagartija* (1983) se destaca como deslumbrante ejemplo de una escritura conscientemente “feminista”. Me refiero a la vehemente indagación que emprende Valenzuela de la complejidad de roles sexuales en el perímetro del poder sexual y sus derivados. A través de un protagonista que encarna el falocentrismo, disimula su misoginismo y mal interpreta el androginismo... (p. 111)

En la novela tenemos un protagonista y una antagonista. Dos voces narrativas, dos subjetividades, una masculina y otra femenina. Ambas perspectivas se enfrentan en una lucha simbólica: el narrador y la narradora, el hombre y la mujer, el discurso del poder y el discurso de la resistencia que busca denunciar una realidad política desde la visión de género. Si la posesión del lenguaje es una forma de poder, vemos cómo la voz femenina de la autora-narradora-personaje accede a él, adueñándose de la palabra. La crítica Madeiros-Lichem (2006) apunta que nuestra autora “Inscribe un texto femenino en el orden masculino y oblicuamente deslegitima la autoridad patriarcal en cualquiera de sus manifestaciones” (p. 201).

¿Cuáles son los innovadores puntos de vista que la visión femenina de *Cola de lagartija* aporta al ciclo de novelas sobre el dictador? Lo más sobresaliente de este relato es la deconstrucción de los mitos patriarcales. Su originalidad radica en que tanto la narradora personaje como la autora real enfrentan al Brujo, permitiéndole hablar con su propia voz, en tanto que ellas asumen la suya. Gracias a esta estrategia, dice Z. Nelly Martínez (1994), la autora realiza un exorcismo verbal: “Una práctica primordialmente desmitificadora por la que se desinternaliza

la figura del padre represor, se le confronta al mismo tiempo que se confronta el miedo y se liberan fuerzas creadoras asociadas a la madre” (p. 143).

Sharon Magnarelli (1996), estudiosa de la obra de Valenzuela, plantea que el Brujo representa la noción perversa de la escritura con el cuerpo. Magnarelli considera que en *Cola de lagartija* la autora desprestigia una semejanza que persiste en nuestra cultura patriarcal: “la analogía pluma/pene que iguala pluma y pene, implicando así que sólo aquellos que poseen el uno estarían calificados para usar la otra” (p. 55). Luisa Valenzuela subvierte la noción falócrata de la escritura como propiedad masculina, pues la autora –tanto en la realidad como dentro de su ficción– constata que el carecer de pene no le impide enarbolar la pluma.

Otro mito que cuestiona Valenzuela en su novela es el planteamiento freudiano sobre la envidia femenina del pene, que homologa la envidia de las mujeres por empuñar la pluma. La autora real y la narradora-personaje nada tienen que envidiar al Brujo, ellas también escriben y lo hacen desde una corporeidad conscientemente femenina.

En *Cola de lagartija* el cuestionamiento a los mitos fabricados por la tradición patriarcal va más lejos. El Brujo es quien envidia a las mujeres, lo que se expresa en su enloquecido “deseo de ser hembra y dar a luz” (Sharon Magnarelli, p. 55). La envidia del pene atribuida desde Freud a las mujeres, Valenzuela la transforma en su ficción, en la envidia del útero que este atroz personaje experimenta. Es un audaz planteamiento que no solo la ficción recrea, también se encuentra documentado en las fantasías paranoicas de algunos hombres. Tal es el caso ya comentado de Shreber, quien dentro de sus delirios quería transformarse en mujer para procrear hijos con Dios y dar lugar a una nueva humanidad. Lo mismo ocurre en los relatos mitológicos de los antiguos griegos que narran el nacimiento de Palas Atenea de la cabeza del todopoderoso Zeus y, el de Dionisos de su pierna. Valenzuela exhibe en su novela que existe en el imaginario masculino una escondida envidia por esa extraordinaria posibilidad de las mujeres de que en su cuerpo se genere la vida.

Lo anterior nos conduce a dos mitos fundadores del patriarcado, que en opinión de Z. Nelly Martínez(1994) son llevados a sus últimas consecuencias en la figura del Brujo: “el de la divinidad masculina que domina el escenario de Occidente

y el del “yo” unitario y trascendente que “espejea” el hipotético “yo” de la divinidad” (p. 143). El Brujo, al igual que otros tiranos, dentro de la megalomanía alimentada por el poder, sueña con transitar de su condición de humano a la de Dios, confirmando que las deidades que continúan imponiéndose al mundo, son siempre hombres. El prestigio de las diosas madres de los primeros días de la humanidad se relegó al olvido. El sarcasmo, la ironía, el humor con que describe Valenzuela los irracionales deseos de este abominable personaje, terminan por ridiculizar la validez del mito. Los anhelos de divinización del Brujo serán su propia condena.

Por otra lado, un mito patriarcal muy poderoso que ha imperado en la cultura occidental durante siglos, afianzado en su carácter machista, es el que relata la creación de la primera mujer del cuerpo del primer hombre, a su vez creado por Dios. El Brujo reproduce esta historia cuando ayudado por su Edecán pretende engendrar un hijo por partenogénesis.

En un brillante ensayo titulado “Notas acerca de narración y feminidad”, Evodio Escalante (1998) explica que la partenogénesis, es decir, “el proceso de la creación sin desvirgación, es el [mito] que más conviene a la psicología masculina” (p. 185), porque está en la base del imaginario de los hombres. El ensayista plantea que hay partenogénesis en uno de los textos en los que se fundamenta la civilización patriarcal de nuestros días. Y se refiere nada menos que al mito antropogónico de la creación del hombre que se narra en los primeros capítulos del *Génesis*. Escalante se pregunta cómo es posible que nadie se burle de una historia que contradice y refuta las leyes de la naturaleza, pues como es bien sabido en el relato bíblico la mujer nace del hombre:

Como todos recuerdan, Dios induce un sueño en Adán, de seguro para que la inconsciencia lo proteja de la angustiante situación de sentirse mujer.

Porque Adán en efecto se vuelve mujer: Dios le fabrica una especie de vagina instantánea, de úsese y tírese, que se cierra sin dejar huella –así no hay rastro de oprobio–, para extraer por esta apertura la costilla de la que surgirá Eva, la primera mujer que “será llamada Varona, porque del varón fue tomada”, según dice el texto bíblico, para que quede claro quién determina a quién. (p. 186)

Escalante sostiene que si nos atenemos a esta historia mítica, entonces la humanidad existe por partenogénesis, y añade con sorna que otra ventaja que el

mito le brinda a Adán es que continúa siendo virgen después de parir a Eva. El Brujo, al procrear en su propio cuerpo, lo que intenta es afirmar su poder machista. No necesita mujer alguna, es un misógino de sexualidad retorcida a quien le inspira terror y repulsión lo femenino.

Resulta evidente que el ensayo de Escalante desmonta el mito patriarcal de la creación humana, denunciando su absoluta irracionalidad, puesto que contradice el orden real de las cosas y de la naturaleza. El relato bíblico despoja a la mujer de lo que la define: el ser engendradora de vida. Pero lo más sugerente de este ensayo es que el escritor vislumbra el poder simbólico del mito en los escritores, quienes según él, pretenden remedar –ya lo dije, simbólicamente– lo que Adán hizo: engendrar a Eva. Por eso es que “nuestros grandes novelistas están empeñados en engendrar una mujer capaz de pervivirlos ¿Qué sería Carlos Fuentes sin Aura? ¿Qué sería Juan Rulfo sin Susana San Juan?” (p. 188). Siguiendo esta idea, se puede decir que Luisa Valenzuela, a través de su relato, confirma su doble poder creativo: el de engendrar otra vida (la escritora tiene una hija) y el de escribir literatura. Espejeando el mundo masculino la autora da vida en su ficción a un personaje que sería su contraparte y su opuesto, pues en el Brujo deposita lo abominable del género humano.

Valenzuela en su novela desenmascara el oculto e inalcanzable anhelo masculino de adjudicarse la <<fuerza procreadora de la madre>>. Sin embargo, en un acto de ironía feroz contra el deseo desmesurado de este perverso personaje, la autora le permite creer que él también puede procrear. Al final de la trama confronta a su personaje con una realidad ineludible: el mito de Adán fue inventado por los hombres, pues las mujeres bien sabemos que ellos en su cuerpo no pueden acunar otra vida humana.

Para finalizar es pertinente reiterar la innegable filiación de *Cola de lagartija* con la genealogía de novelas sobre tiranos y dictadores en Latinoamérica. Sin embargo, me parece que el aporte más relevante y original de Luisa Valenzuela a esta narrativa, es la visión femenina del tirano y el hecho de que su ficción debe ser leída en términos de una narrativa política que denuncia, no sólo a un enloquecido déspota, sino a la sociedad patriarcal que lo sustenta en el poder. Ahora bien,

¿cómo logra Luisa Valenzuela proyectar en su novela la valoración y el retrato del tirano desde la perspectiva femenina? Nuestra autora realiza lo que ninguno de los prestigiados escritores analizados en este trabajo, conciben en sus relatos. De manera original, a través de estrategias metaficcionales ella misma se mete en su ficción con el papel de narradora homodiegética testimonial. Lo hace en su calidad de escritora conservando rasgos de su identidad real, pues Rulitos es Luisa Valenzuela personaje. En consecuencia, la propia autora describe, evoca, refiere, imagina y padece la malignidad del Brujo, y por tanto la re-crea regodeándose peligrosamente en ella.

Por su parte, Valle Inclán, Zalamea, Asturias, Capentier y Vargas Llosa se colocan en una perspectiva exterior al focalizar a sus dictadores, configurando narradores heterodiegéticos. Dicha estrategia los ubica en una inequívoca y cómoda distancia del mundo narrado. Un caso singular es el de Roa Bastos cuya novela es un largo monólogo póstumo del dictador (narrador autodiegético) acompañado de las notas del compilador (narrador homodiegético). El escritor paraguayo emplea este recurso para introducirse en su ficción, aunque irónicamente afirme que no es el autor de la novela, sino el <<compilador>>. Por tanto, también él toma distancia del mundo narrado, lo cual se refuerza por el hecho de que su dictador es un personaje histórico que él no padeció. Por otro lado, el relato de García Márquez está contado por el pueblo en primera persona del plural. La voz colectiva se introduce en la conciencia del dictador y desde allí conocemos su historia. García Márquez también crea una ficción sobre el tirano, pero no se mete en ella.

En este sentido, podemos plantear que Luisa Valenzuela en su calidad de mujer y de escritora sufre, se arriesga, y también goza del peligro que implica el contacto imaginario con el pozo sin fondo de la maldad del Brujo, y nos brinda, simbólicamente, su propia vivencia de lo que significó este personaje atroz en la vida real del pueblo argentino.

## CONCLUSIONES

Una de las cuestiones que detonó la presente investigación sobre el tema del mal en *Cola de lagartija* fue la curiosidad de conocer y entender lo que motiva y lleva a la autora a escribir sobre un personaje de la realidad histórica, José López Rega, apodado el Brujo; quien encarna –en su novela– una de las formas más atroces y execrables de la perversidad humana.

En primer lugar, comprendí que fueron experiencias personales las que impulsaron a Luisa Valenzuela a ocuparse de una temática que aborda y reprueba la tiranía dictatorial que vivió su país. Los sucesos políticos de los años 70 la obligaron a encarar una realidad apremiante que exigía ser nombrada, de ahí que *Cola de lagartija* se sume al corpus narrativo que surge de la “Guerra Sucia” argentina y los años que la preceden.

En los cuentos y novelas que tocan el tema de la dictadura, Luisa Valenzuela asume un compromiso moral y político con la realidad histórica de su país, por lo que su literatura se vincula con la ética, al explicar y fundamentar el comportamiento individual y social de un pueblo sometido a un horror dictatorial. Sus textos plantean una profunda reflexión crítica sobre los actos morales que se derivan de los sistemas políticos dictatoriales, tales como la violencia, el sufrimiento y el daño, inmerecidos; también indagan en la conciencia moral del individuo que tortura, asesina y se complace en la maldad. Es en este sentido que propongo que Luisa Valenzuela esgrime una “conciencia ética” en su literatura política, pues aspira a que sus relatos sirvan para reconocer, comprender, recordar un pasado reciente que, a su juicio, no debe ser olvidado, porque siempre se correrá el peligro de que estos terribles sucesos vuelvan a repetirse. Por tanto, *Cola de lagartija*, como novela que se ocupa de la historia argentina, sigue funcionando como denuncia, testimonio y memoria de uno de los personajes más temibles y repulsivos de la vida política de esa nación.

No obstante la anterior certeza, la investigación me permitió tener en perspectiva que la materia novelesca de *Cola de lagartija* nace de los sucesos políticos de los años 70 en Argentina, que giran en torno a José López Rega. Este siniestro personaje estuvo vinculado a las esferas del poder y se le considera

iniciador de la era del terror en la que fueron asesinadas más de 30 mil personas. Por consiguiente, las referencias históricas de la novela y su representación ficcional vehiculan una verdad histórica, pues el relato propone una interpretación y valoración política y moral de los acontecimientos que sellaron aquellos terribles años.

Debe recalcar que en *Cola de lagartija* las acciones absolutamente imaginarias del brujo literario, se entretajan con los referentes históricos en los que se recuperan fragmentos que han quedado congelados en el imaginario colectivo, sobre los sucesos más demenciales y desproporcionados de José López Rega. Por tal motivo, se puede afirmar que una buena parte de la construcción del brujo literario se sustenta en la historia real de este individuo. Eso me llevó a plantear que en *Cola de lagartija* la historia argentina se reescribe y, por tanto, se reinventa, como un proceso urgente para asimilar el horror y la desmesura que implicó una de las etapas más ominosas y polémicas.

Por consiguiente, desde la historia, *Cola de lagartija* es una respuesta estética a lo que Beatriz Sarlo denominó “el enigma argentino”, para aludir a la experiencia de una nación civilizada e instruida, que no entendía cómo pudo caer bajo el dominio de un policía mediocre que practicaba la brujería; y más aún, sucumbir ante el horror de una dictadura militar, con el beneplácito de algunos sectores de la sociedad argentina. Así pues, literatura, historia y política se entretajan en esta narración que también forma parte de un conjunto de textos que para Fernando O. Reati son: “el intento más serio de autocuestionamiento de la sociedad argentina”.

El propósito central de la investigación fue constatar que *Cola de lagartija* no solamente se inscribe dentro de la narrativa que surge de la “Guerra Sucia”. Este texto polisémico y de múltiples géneros literarios debe ubicarse indiscutiblemente dentro de la tradición narrativa de la novela del dictador latinoamericano. Llegué a esta certeza al confirmar que *Cola de lagartija* puede dialogar con la tradición canónica de la novela del dictador latinoamericano, pues comparte con este prestigiado género narrativo, no sólo los temas, sino el tratamiento artístico de sus protagonistas, es decir, los recursos literarios usados para configurar a los tiranos.



En primer lugar, planteo que en la narrativa del dictador la historia y la ficción se encuentran fusionadas, como lo muestra *Cola de lagartija*. Los protagonistas de este género de novelas fueron modelados a partir de los atroces tiranos de la realidad histórica. De Manuel Estrada Cabrera nació *El señor Presidente* de Asturias, del doctor Rodríguez de Francia surge *Yo, el Supremo* de Roa Bastos, de Rafael Leónidas Trujillo se origina *La fiesta del Chivo* de Vargas Llosa; por nombrar sólo algunas.

Al comparar las novelas del canon, resultó evidente que el Brujo de *Cola de lagartija* contiene los atributos arquetípicos del dictador y del tirano que la literatura del género ha perfilado. Hay rasgos físicos, morales y psicológicos en los protagonistas de esta clase de relatos, que el Brujo también posee.

El esperpentismo (una variedad del grotesco) es un ejemplo. Este rasgo físico proviene del personaje de Valle Inclán y caracteriza también al dictador de Asturias, de Zalamea, de Lafourcade, de García Márquez, así como también singulariza al Brujo de Luisa Valenzuela. De la misma manera, en la descripción de todos los tiranos, se emplea la hipérbole, la parodia, la sátira y la ironía en sus diversos matices; de lo cual resultan dictadores desproporcionados, ridículos y muy poco humanos. El Brujo, Burundún-Burundá y el Patriarca se dibujan como deshumanizadas caricaturas grotescas.

Uno de los rasgos morales y psicológicos que configuran a todos los tiranos literarios, es lo que Ángel Rama denominó <<el mórbido libertinaje del poder>>. El Brujo, el Señor Presidente, Tirano Banderas, el Supremo, el Patriarca y los otros dictadores, viven el poder como una pasión arrolladora, abusiva y sin freno. Para ellos ejercerlo se convierte en un placer maligno e irracional, sobre todo cuando se legitima por su carácter sagrado. El Brujo y los tiranos literarios mitifican su propia figura, la rodean de misterio y se adjudican cualidades divinas que les aseguran la sumisión y el servilismo del pueblo, sometido siempre a través del miedo. En sus reinos no hay leyes, principios, preceptos que los limiten; su voraz apetito de dominio alcanza siempre la desmesura y el horror. Aunque también todas estas novelas nos reafirman que <<el abrazo con el poder>> significa casi siempre la

soledad absoluta del poderoso, rasgo que acentúa en todos ellos su carencia de humanidad.

*Cola de lagartija* nos enfrenta a una de las maneras extremas de opresión: <<la locura del poder>>, es decir, la realidad donde se impone el absurdo, el disparate y lo irracional del hombre que se coloca sobre los demás. La demencia del Brujo es una de las manifestaciones más dañinas y pervertidas de dominación. Un aspecto singular que potencia su vesania es que el personaje también encarna un perverso proyecto mesiánico que fabrica imaginariamente. Su proyecto de salvación surge en el marco degradado del discurso religioso del mesianismo cristiano. Los delirios de omnipotencia se afianzan en su personalidad carismática, sustentada por las excéntricas creencias esotéricas que practica, y reforzada también por los sanguinarios ritos de brujería. Su imagen misteriosa lo protege y le da prestigio ante un pueblo que vive hundido en la superstición y en los mitos, y más aún, al filo del pavor y del miedo implantado por el régimen militar.

Por tanto, las novelas del dictador nos muestran que los anhelos mesiánicos de los poderosos forman parte de los delirios de grandeza de muchos dirigentes políticos y tiranos quienes, como el Brujo, se equiparan con Dios. *Cola de lagartija* y las novelas sobre dictadores nos develan el enorme peligro del poder detentado por narcisistas perversos, necrófilos y paranoicos; asimismo nos confirman que la suma del poder político más la locura engendran siempre el mal en la historia.

Lo anterior me ha llevado a sostener que los dictadores y tiranos literarios son vigorosas e impactantes representaciones de la abyección humana. Todos ellos se conjuntan para integrar una mitología del mal político en Latinoamérica. Por lo que se puede plantear que la novela del dictador se hace cargo del misterioso enigma que rodea la maldad de los seres humanos, dándole sentido y explicación. Estos textos narrativos también exhiben y denuncian una de las mayores amenazas del mal: la peligrosa fascinación que ejerce sobre los individuos.

Resulta incuestionable la filiación de *Cola de lagartija* con la genealogía de novelas sobre tiranos y dictadores en Latinoamérica. Sin embargo, me parece que el aporte más relevante y original de Luisa Valenzuela a este género narrativo es la visión femenina sobre el tirano, ya que en los grandes relatos que el canon ha

prestigiado, se impone siempre la perspectiva masculina que se acentúa por el hecho de que los narradores de las historias son casi siempre hombres

Luisa Valenzuela, al escribir sobre una temática abarcada tradicionalmente por autores, rompe estereotipos sobre la mujer que se originan de la percepción de género. Antes del auge de las escritoras, en textos como *El Señor Presidente*, *El Patriarca*, *Yo, el Supremo* se representaba a los personajes femeninos como seres pasivos e indefensos ante la opresión dictatorial. En cambio, en la narrativa de Valenzuela las mujeres reflexionan, actúan, militan y asumen un compromiso político ante la tiranía. En *Cola de lagartija* el mundo del Brujo lo conocemos a través de la valoración crítica del personaje Luisa Valenzuela. Su mirada femenina lo describe y lo juzga, asimismo evalúa la dimensión de su maligno poder; de tal manera que todas las interpretaciones de la escritora personaje se encuentran marcadas por su pertenencia al sexo femenino. En este sentido se puede plantear que su literatura está determinada por el género; es decir, tanto el personaje ficcional como la autora real “escriben como mujeres porque son mujeres” (Celia Olivares, 1997, p. 2). Esto revela que en *Cola de lagartija* está impresa una visión de género que corrobora la propia experiencia literaria de la autora, cuando afirma que el acto de la escritura está cargado de hormonas porque “se escribe con el cuerpo”; juicio con el que nuestra autora, al mismo tiempo, sustenta la existencia de una escritura femenina.

La investigación me permitió confirmar que la perspectiva feminista y de género inscrita en *Cola de lagartija*, enriquece el ciclo de novelas sobre dictadores a través de sus innovadoras propuestas temáticas. Por ejemplo, Luisa Valenzuela deconstruye el mito patriarcal freudiano que habla de la “envidia del pene” desplazada a la supuesta envidia de la mujer por empuñar la pluma. La autora subvierte la noción falócrata que asume la escritura como propiedad masculina, pues en la trama de su novela hay dos escritores: el Brujo que redacta una novela cuyo protagonista es él mismo y el personaje Luisa Valenzuela que escribe la biografía del Brujo, con la esperanza mágica de reducir su maligno poder. Por tanto, ambos personajes escriben, de lo que se deduce que no existe tal envidia del pene, más bien, es el Brujo quien envidia el útero de las mujeres, lo que expresa en su

demencial anhelo de concebir un hijo en su propio cuerpo. En este episodio Valenzuela desenmascara el oculto e inalcanzable deseo masculino de adjudicarse <<la fuerza procreadora de la madre>>, y a la vez, confronta uno de los mitos fundadores del patriarcado occidental: <<la creación sin desfloración>>, que alude al inverosímil relato de una Eva engendrada de la costilla de Adán.

Otro mito fundador del patriarcado –que la novela desarticula– está ligado a la megalomanía y omnipotencia que vive el Brujo. El personaje desea transitar de la condición humana a la condición divina. Valenzuela ridiculiza la validez del mito cuando los anhelos del Brujo de convertirse en Dios le acarrearán su propia ruina. En este suceso *Cola de lagartija* corrobora que los tiranos son seres mortales, falibles y limitados, a pesar de su destructivo poder.

Sin duda alguna, Luisa Valenzuela es “una mujer que escribe como mujer” y se debe encomiar y reconocer que su literatura no solo denuncia la ignominia de la historia argentina en la época de José López Rega. El aporte de su obra cala en propósitos más plausibles, fincados en la desigualdad histórica entre hombres y mujeres. Con lo anterior me refiero a lo que Peggy Kamuf (1999) ha corroborado que sucede tanto en la teoría como en la práctica de las autoras que escriben desde su género: *Cola de lagartija* y otros textos de la escritora son palancas críticas con las que logra, indudablemente, “desplazar el peso imponderable del patriarcado” (p. 226).

Para concluir, señalaremos que *Cola de lagartija* y el ciclo de novelas del dictador y de las dictaduras latinoamericanas están articuladas por una misma visión del mundo. Dicha visión, explica Lucien Goldmann<sup>23</sup>, es un movimiento de totalización que abarca estructuras significativas, en este caso, la problemática general de una época: la Guerra Fría en América Latina que detonó los regímenes dictatoriales.

Desde la sociología de la literatura, Goldmann plantea que “Las visiones del mundo son estructuras mentales que implican una actitud global ante el mundo social y la naturaleza y expresan siempre las posiciones de una clase social frente

---

<sup>23</sup> Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (1980) elaboran una lista de los conceptos fundamentales de la sociología literaria planteados en las obras de sus más destacados estudiosos, dentro de los que figuran Lucien Goldmann y Georg Lúkacs. Las citas de estos autores fueron tomadas de ese texto.

a los problemas fundamentales de una época histórica” (p. 43). De tal manera, todo texto literario contiene una estructura significativa donde es posible indagar las relaciones entre la obra y la concepción del mundo de los escritores que ponen en juego su actividad creadora.

En las tesis de Georg Lukács que Goldman retoma, el filósofo húngaro establece que estructura, en este caso, tiene el mismo sentido que forma, por lo tanto en la configuración formal de un texto literario se haya la visión del mundo del autor, la cual “no puede ser captada en el nivel de los contenidos sino en el de las estructuras.” (p. 44)

En *Cola de lagartija* y en las novelas que hemos analizado en este trabajo, se destaca la figuración irónica como el componente retórico más importante en su construcción. Esto me lleva a concluir que Luisa Valenzuela y los escritores estudiados comparten en sus obras una visión irónica del mundo.

Víctor Bravo (1997), en el texto *Figuraciones del poder y la ironía*, plantea una sugerente interpretación sobre la presencia en textos contemporáneos de categorías literarias como la ironía, la alegoría, el absurdo, el grotesco, la parodia, la paradoja y el humor. A todos ellos los denomina procesos textuales de manera general, sin precisar los que la teoría literaria designa como géneros (alegoría, parodia), como figuras retóricas (ironía y paradoja), y como categorías estéticas (el absurdo, el humor y el grotesco). El planteamiento de Bravo elude los límites de una explicación meramente retórica sobre la estructura, funcionamiento y sentido de estos procedimientos textuales. En su singular propuesta coloca a la ironía en el centro de su reflexión, asignándole el papel configurador de los otros procesos textuales. Por lo que en su opinión la alegoría, el absurdo, el grotesco, la parodia, la paradoja y el humor en la literatura, se gestan desde una visión irónica del mundo.

Bravo, en su libro destaca el papel que la ironía ha desempeñado en los discursos a lo largo de la Historia. Considera que en Occidente se pueden señalar tres momentos estelares del pensamiento irónico:

[...] la ironía como la forma de conocimiento, en Sócrates; la ironía como concepción estética, sobre todo a partir de las teorías románticas de Friedrich von Schlegel; y la ironía como visión del mundo, ya implícita sin duda en las concepciones anteriores, pero desarrollada sobre todo por los ironistas

contemporáneos, partiendo del gran desplazamiento, de lo retórico a lo filosófico efectuado por los románticos. (pp. 87-88)

El autor afirma que después de las tesis de Friedrich Schlegel (1772-1829), la ironía deja de ser sólo un procedimiento retórico y deviene una visión filosófica en la que se expresan las incongruencias y las incertidumbres de la realidad. Bravo sostiene que la ironía: “se convierte en la concreción filosófica y estética de la conciencia crítica de Occidente” (p. 11). En este sentido, la ironía representa un arma crítica que permite a Luisa Valenzuela y a los escritores estudiados, cuestionar, censurar, enjuiciar los sistemas dictatoriales y el terrorismo de Estado implantados durante la Guerra Fría.

Bravo señala que la literatura signada por una conciencia irónica de la realidad, ha privilegiado diversos procesos textuales de carácter irónico, basados unos en la identidad y otros en la diferencia con lo real. La paradoja y el absurdo son procesos de la diferencia que refutan lo real y abren la posibilidad de mundos imposibles. La paradoja problematiza el sentido del mundo y contradice nuestra concepción de lo real a través de sus proposiciones imposibles en el lenguaje. El absurdo nos coloca en el abismo de la incerteza, de lo ilógico y de lo que carece de sentido.

La parodia, el grotesco, la alegoría y el humor son procesos de la identidad porque afirman paradójicamente lo real; a través de ellos se reconstruye el sentido del mundo, pero desde la negatividad. La parodia imita la realidad por medio de la burla; el grotesco la deforma y la caricaturiza; la alegoría representa al mundo simbólicamente; y el humor exhibe sus incoherencias y degrada de una manera festiva los valores consagrados en la sociedad. En todos estos procedimientos textuales la mirada irónica confirma la identidad y el vínculo con la realidad.

Por tanto, podemos concluir que los procesos textuales irónicos que configuran las novelas sobre el dictador y las dictaduras latinoamericanas, son estructuras significativas en el discurso, que sirven de vía para expresar la visión crítica del mundo. Luisa Valenzuela y los escritores analizados buscan cuestionar irónicamente una realidad injusta e inhumana, en la que la desmesura del poder dictatorial tejió sus redes.

## BIBLIOGRAFÍA

### Obras de Luisa Valenzuela

#### Novelas

- Valenzuela, L. (1990). *Realidad nacional desde la cama*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- \_\_\_\_\_. (1998). *Cola de lagartija*. México: Planeta.
- \_\_\_\_\_. (2001). *El gato eficaz*. Argentina: Ediciones d la Flor.
- \_\_\_\_\_. (2002). *La travesía*. México: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_. (2004). *Trilogía de los bajos fondos [Hay que sonreír, Como en la guerra, Novela negra con argentinos]*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. (2010). *El mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. (2012). *La máscara sarda. El profundo secreto de Perón*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. (2012). *Cuidado con el tigre*. Buenos Aires: Seix Barral.

#### Cuentos

- \_\_\_\_\_. (1993). *Simetrías*. Buenos Aires: Sudamericana.
- \_\_\_\_\_. (1996). *Aquí pasan cosas raras*. Argentina: Ediciones de la Flor.
- \_\_\_\_\_. (2002). *Simetrías/Cambio de armas. Luisa Valenzuela y la crítica*. Valencia: Escultura.
- \_\_\_\_\_. (2003). *El placer rebelde*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. (2003). *Cuentos completos y uno más*. México: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_. (2005). *Cambio de armas*. Buenos Aires: Norma.
- \_\_\_\_\_. (2008). *Generosos inconvenientes. Antología de cuentos*. Barcelona: Menoscuarto.
- \_\_\_\_\_. (2008). *Juego de villanos*. Barcelona: Thule.

## Ensayos

\_\_\_\_\_. (2001). *Peligrosas palabras*. Argentina: Temas.

\_\_\_\_\_. (2002). *Escritura y secreto*. México: Tec de Monterrey-Ariel.

## Estudios críticos sobre Luisa Valenzuela

Bilbija, K. (2003). *Yo soy trampa. Ensayos sobre la obra de Luisa Valenzuela*. Argentina: Feminaria Editora.

Brizuela, L. (2002). "Las dos travesías de Luisa Valenzuela". *Escritura y secreto*. (pp. 100-117). México: Tec de Monterrey-Ariel.

Corbatta, J. (1999). *Narrativas de la guerra sucia en Argentina*. Buenos Aires: Corregidor.

Cordones-Cook, J. M. (ed.). (2001). "Introducción: Luisa Valenzuela... 'diciendo lo que no se dice'". En *Letras Femeninas* (Número especial sobre Luisa Valenzuela). Vol. XXVII, No. 1. Asociación de Literatura Femenina Hispánica. Dept. of Spanish and Portuguese. Madison. pp. 9-15.

\_\_\_\_\_. (2001). "Cola de lagartija: la hibridez cultural como contradiscurso y resistencia". *Letras Femeninas* (Número especial sobre Luisa Valenzuela). Vol. XXVII, No. 1. Asociación de Literatura Femenina Hispánica. Dept. of Spanish and Portuguese. Madison. pp. 83-105.

\_\_\_\_\_. (1991). *Poética de la transgresión en la novelística de Luisa Valenzuela*. New York: Peter Lang.

Díaz, G y M. I. Lagos (Eds.). (1996). "Entrevista con Luisa Valenzuela". *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Díaz, G. (1994). "Posmodernismo y teoría del caos en *Cola de Lagartija* de Luisa Valenzuela". *Letras Femeninas* 20. Lincoln. 97-105.

\_\_\_\_\_. (2002). *Luisa Valenzuela sin máscara*. Argentina: Feminaria Editora.

Domenella, A.R. (1999). "Luisa Valenzuela: Donde pongo la palabra pongo el cuerpo". *De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribeñas*. México: CM- UAM.

Frieras, S. "Entrevista con Luisa Valenzuela". <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplemento/espectaculos/4-11170-2008-09-04.htm/>.



- Gómez, J. P. (1997). "La representación de la dictadura en la narrativa de Marta Traba, Isabel Allende, Diamela Eltit y Luisa Valenzuela". *Confluencias*. Vol. 12. No. 2. Greeley, CO. Primavera 1997.
- Grijalva Monteverde, D. (2011). *Eros: El erotismo femenino en la narrativa de Luisa Valenzuela*. México: Instituto Municipal de Cultura Culiacán.
- \_\_\_\_\_. (2014). *Literatura y violencia. Lo real pavoroso en cuentos de Julio Cortázar y Luisa Valenzuela*. México: Universidad de Guadalajara.
- Heguz, M. (2002). "Ars Poetica". *Luisa Valenzuela sin máscaras*. Argentina: Feminaria Editora.
- Madeiras-Lichem, M. T. (2006). *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Magnarelli, S. (1996). "Cuerpos que escriben". *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Martínez, N. Z. (1994). *Aproximaciones a la obra de Luisa Valenzuela*. Buenos Aires: Corregidora.
- Marting, D.E. (2001). "Alleging Allegory?: Luisa Valenzuela's 'Escalera'"'. *Letras Femeninas* (Número especial sobre Luisa Valenzuela). Vol. XXVII, No.1. Asociación de Literatura Femenina Hispánica. Dept. of Spanish and Portuguese. Madison. pp. 37-48.
- Masotta, O. A. (1982). *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Centro Editor De América Latina. <http://www.sexo-y-traicion-en-roberto-arlt-de-oscar-masotta.pdf>. (Recuperado el 26/02/2017).
- Ordoñez, M. (1985). Entrevista a Luisa Valenzuela. "Máscaras de espejos, un juego especular". *Revista Iberoamericana*. Número especial dedicado a las escritoras de la América Hispánica. 51. Pittsburgh.
- Perches, A. (1995). "El discurso hémbico de Luisa Valenzuela en *Cola de Lagartija*". En A. López de Martínez (comp.). *Discurso femenino actual*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Picon Garfield, E. "Interview with Luisa Valenzuela", *Review of Contemporary Fiction* 63 (1986): 2530. [http://www.centerforbookculture.org/interviews/interview\\_valenzuela.html](http://www.centerforbookculture.org/interviews/interview_valenzuela.html). (Recuperada el 22/10/01).
- Reati, F. O. (1992). *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975- 1985*. Buenos Aires: Legasa.

## Bibliografía general

- Aínsa, F. (2003). *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*. Venezuela: Ediciones El otro, El mismo-CELAG.
- Alatorre, C. C. (1994). *Análisis del drama*. México: Grupo Editorial Gaceta.
- Altamirano, C. y B. Sarlo. (1980). *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Álvarez, J. (2001). *En el tiempo de las mariposas*. México: Alfaguara.
- Arendt, H. (1990). *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa.
- Asturias, M.A. (2000). "El señor presidente como un mito". *El Señor Presidente*. (Ed. Crítica de Gerard Martin). España: Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores.
- Barthes, R. (1987). *S/Z*. México: Siglo XXI Editores.
- Benedetti, M. (1989). *El recurso del supremo patriarca*. México: Nueva Imagen.
- Borges, J. L. (1980). *Borges oral*. España: Bruguera.
- Braunstein, N. A. (2006). *El goce. Un concepto lacaniano*. México: Siglo XXI Editores.
- Bravo, V. (1997). *Figuraciones del poder y la ironía*. Venezuela: Monte Ávila Editores.
- Canetti, E. (2000). *Masa y poder*. España: Alianza Editorial.
- Camus, A. (2002). *El malentendido. Calígula*. Buenos Aires: Lozada.
- Cardona R. y Zahareas A.N. (1988). *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle Inclán*. España: Castalia.
- Carpentier, A. (1975). *El recurso del método*. México: Siglo XXI Editores.
- Chasseguet-Smirgel, J. (2007). *Ética y estética de la perversión*. México: Fontamara.
- Del Valle Inclán, R. (1976). *Tirano Banderas*. México: Espasa Calpe.
- De Zabala Beascochea, A. (2000). *Utopía, mesianismo y milenarismo*. Perú: Universidad San Martín de Porres.

*Diccionario VOX de uso del español en América y España*. Versión electrónica.  
<http://pdf4ebook.ipq.co/getEbook/Vox-Diccionario-de-uso-del-espanol-de-America-y-Espana-VOX-Dictionary-Series>.

Domenella, A. R. y N. Pasternak (eds.). (1991). *Las voces olvidadas: Antología crítica de narradoras mexicanas del siglo XIX*. México: El Colegio de México.

Escalante, E. (1998). "Notas acerca de narración y feminidad". *Las metáforas de la crítica*. México: Joaquín Mortiz.

Escobar Valenzuela, G. (2003). *Ética: Introducción a su problemática e historia*. México: Mc Graw Hill.

Feinmann, J. P. (1987). *López Rega. La cara oscura de Perón*. Argentina: Legasa.

Franco, J. (2003). *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. España: Debate.

Freud, S. (1996). "Totem y Tabú". En *Obras Completas*. Tomo II. España: Biblioteca Nueva.

Fromm, E. (1983). *El corazón del hombre*. México: Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (1980). *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.

Fuentes, C. "Democracia latinoamericana: anhelo, realidad, amenaza", *El País Internacional*, 15-05-2005. //http://www.elpais.es/articulo.htm/?xref=20010515. (Recuperada el 4 de marzo del 2009).

Jung, C.G. (1997). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. España: Paidós.

Gambaro, G. (1985). "Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura". *Revista Iberoamericana*, Número especial dedicado a las escritoras de América Hispánica. 51. Pittsburgh.

García Márquez, G. (2003). *El otoño del patriarca*. México: Diana.

Gasparini, J. (2005). *La fuga del Brujo. Historia criminal de José López Rega*. Argentina: Norma.

Girard, R. (1998). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.

González Casanova, P. (1986). "Dictaduras y democracia en América Latina". *Dictadores y dictaduras*. J. Labastida Martín del Campo (coord.). México: Siglo XXI Editores.

- Kaplan, B. (2007). *Género y violencia en la narrativa del Cono Sur (1954-2003)*. USA: Tamesis Books.
- Kamuf, P. (1999). "Escribir como mujer". En Marina Fe (coord.). *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: FCE. pp. 204-227.
- Kristeva, J. (1997). Prólogo. Sichère, B. *Historias del mal*. España: Gedisa.
- Kristeva, J. (2000). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI Editores.
- Lafaye, J. (1967). "Note brevè sur le messianisme". *Bulletin de la Faculté des Lettres Strasburg*. Extrait. Mai-Juin.
- Lafourcade, E. (1969). *La fiesta del rey Acab*. Venezuela: Monte Ávila.
- Larraguy, M. (2007). *López Rega. El peronismo y la Triple A*. Argentina: Punto de Lectura.
- López de la Vieja, M. T. (2003). *Ética y literatura*. España: Tecnos.
- Lorenzano, S. (2001). *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de América Latina 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Olivares, C. (1997). *Glosario de términos de crítica literaria feminista*. México: El Colegio de México.
- Pasternak, N., Domenella, A. R. & Gutiérrez de Velazco, L. (comp.). (1996). *Escribir la infancia: Narradoras mexicanas contemporáneas*. México: El Colegio de México.
- Pimentel, L. A. (1998). *El relato en perspectiva: Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI Editores.
- Rama, A. (1976). *Los dictadores latinoamericanos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ramos, C.A. (2000). *La noción del mal en Segundo Sueño de Sergio Fernández*. México: UNAM.
- Ricoeur, P. (2006). *El mal: Un desafío a la filosofía y a la teología*. Argentina: Amorrortu.
- Roa Bastos, A. (1985). *Yo el Supremo*. España: Planeta- Agostini.

- Rouquié, A. (1986). "Dictadores, militares y legitimidad en América Latina". Labastida Martín del Campo, J. (coord.). *Dictadores y dictaduras*. México: Siglo XXI Editores.
- Sandoval, A. (1989). *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana (1851-1978)*. México: UNAM.
- Sarlo, B. (2007). "El discurso autoritario y la dictadura". *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Sichère, B. (1997). *Historias del mal*. España: Gedisa.
- Schleger, F. (2009). *Fragmentos. Sobre la incomprendibilidad*. Barcelona: Marbot.
- Terao, R. (2005). *La novelística de la violencia en América Latina. Entre ficción y testimonio*. Venezuela: Universidad de los Andes.
- Uslar Pietri, A. (1976). *Oficio de difuntos*. México: Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (2001). *La fiesta del chivo*. México: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_. (2003). *Literatura y política*. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey-FCE.
- Weber, M. (1981). *Economía y sociedad: Esbozo de sociología comprensiva*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Wolfgang, K. (1972). *Lo grotesco. Su configuración en pintura y en literatura*. Buenos Aires: Nova.
- Zalamea, J. (1982). *El gran Burundún-Burundá ha muerto y La metamorfosis de su excelencia*. Apéndice crítico de Alfredo Iriarte. (Edición Especial). México: Universidad Autónoma del Estado de México.

