

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*HISTORIA Y FICCIÓN EN “LA FIESTA DEL CHIVO” DE MARIO  
VARGAS LLOSA*

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

DOCTORA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

PRESENTA:

Ma. en Filología Románica MAGDALENA DEFORT

DIRECTOR DE TESIS: DR. ARMANDO PEREIRA LLANOS

MÉXICO, D.F.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

Primeramente quisiera agradecer al Dr. Armando Pereira por dirigir mi tesis. Le agradezco mucho todo su apoyo, su contribución, su diligencia y disposición para el trabajo.

Agradezco a mi mamá que gracias a ella este trabajo se volvió posible. Le agradezco por estar siempre conmigo.

Agradezco a mi hermano por creer siempre en mí.

Agradezco a mi familia por la formación.

Agradezco a mis amigos polacos y mexicanos por compensar tan bien del otro lado de la balanza.

Agradezco a Dra. Nair María Anaya Ferreira por la ayuda y el apoyo.

Gracias a DGEP por apoyarme con una beca completa durante el posgrado.

Al final agradezco a México y a los mexicanos por abrirme tan cálida y generosamente las puertas y dejarme participar.

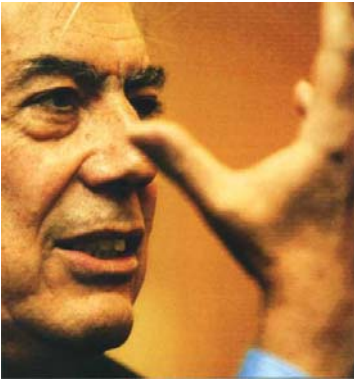
Para viejo y nuevo continente

## INDICE

Introducción	I
Capítulo I. Historia, ficción, novela histórica: marco teórico	8
Historia, historiador: concepto, función	8
La narración: historia-novela	11
El papel de la imaginación en la historia y en la novela	13
Ficción	15
Los mundos posibles	16
La verosimilitud: entre la verdad y la mentira	19
Novela histórica: concepto y papel	24
La verdad al servicio de la mentira	24
Verdad de respeto y verdad de duda	25
La característica de la novela histórica	27
Los cimientos del género	29
Los tipos de personajes	30
Referencias	35
Capítulo II. La novela del dictador: narrativa de carácter histórico	36
Marco teórico	36
El proceso de ficcionalización del personaje histórico	36
Dictador: objeto de la narración	37
El papel de la historia y la ficción en la creación de la novela sobre el dictador	38
<i>La sombra del Caudillo</i>	39
Historia-ficción	39
Esbozo de la “sombra”	40
<i>El señor presidente</i>	42
Lo histórico ficticio	42
Retrato del “señor de las tinieblas”	43
<i>Yo el Supremo</i>	44
Historia-ficción	44
Figura del personaje supremo	46
<i>El recurso del método</i>	47
Historia-ficción	47
Figura “ilustrada”	48
<i>El otoño del Patriarca</i>	49
Historia-ficción-mito	49
Patriarca mitificado	50
Referencias	53
Capítulo III. El ideario político de Mario Vargas Llosa	54
Realismo socialista	54
Cuba: el sueño se volvió realidad	56
El fracaso de los ideales	58
El diablo en la campaña	63
El panorama de los grandes acontecimientos de los fines del siglo XX y los principios del siglo XXI	67
La globalización	68
El autoritarismo	69

El terrorismo	74
El compromiso sigue vivo	75
Referencias	77
Capítulo IV. La ficcionalización de la historia en <i>La Fiesta del Chivo</i>	78
El marco teórico de la ficcionalización	78
La presencia de la historia y la ficción en Mario Vargas Llosa	83
La presencia de la historia en la ficción de <i>La guerra del fin del mundo</i>	85
La verdad y la mentira en la novela	87
La fusión de la historia con la ficción	93
La narración en el servicio de la historia y la ficción	93
El pacto de las dos representaciones en <i>La Fiesta del Chivo</i>	95
Los hechos ficcionalizados bajo el mandato del historiador ficticio	96
Tres niveles de incrustación de la historia en la ficción	102
La intersección de lo histórico en el nivel de la subconciencia de los personajes	102
La historia y la trama narradas independientemente, pero vinculadas entre sí	104
La intercalación de la historia en la ficción a través de los diálogos	104
La dimensión temporal	106
El tiempo de la “acción”	109
El tiempo circular	111
El tiempo estático	111
El tiempo imaginado	112
La posición del narrador frente a los hechos ocurridos en el mundo de ficción	113
El espacio en la novela	118
El enlace de la historia con la ficción: la doble hélice	119
Las técnicas de estructurar la novela	125
Datos escondidos	125
Vasos comunicantes	126
Muda o salto cualitativo	126
Caja china	127
Referencias	128
Capítulo V. La dictadura vista desde diferentes perspectivas por las voces del mundo de la ficción	130
El mundo polifónico de la novela	130
La figura histórica incrustada en la ficción: la esfinge del Benefactor de la Patria y Creador de la Patria Nueva	137
La figura histórica	137
El Chivo ficticio	138
Urania Cabral: la perspectiva contemporánea de la época histórica	145
El 30 de mayo de 1961: el núcleo de la novela	147
El compromiso de <i>La Fiesta del Chivo</i>	151
Referencias	154
Conclusiones	155
Bibliografía	157

## INTRODUCCIÓN



*Mario Vargas Llosa*

“La historia oficial la escriben los historiadores, pero existe también la historia privada, la de aquello que no ocurrió, que no se puede verificar ni comprobar, que no aparece en los documentos, pero de alguna manera existió en las fantasías, en los sueños, en las obsesiones, en los fantasmas que forman parte también de una época. Los historiadores no pueden llegar a la intimidad de las familias, a aquello que se decían o se secretaban los enamorados, los amantes, a esos pensamientos y pasiones que están detrás de las grandes enemistades, hazañas o realizaciones. Ese es un mundo sin huellas visibles, sin objetividad, que por lo tanto no puede formar parte de la historia. Un mundo al que sólo se puede llegar a través de la imaginación, de la invención. Eso es la ficción....Pero es importante tener presente que el testimonio que da la ficción sobre la historia es profundamente subjetivo y que de ninguna manera puede ser consignado como dato histórico; se equivocan quienes utilizan la ficción como un testimonio objetivo de la historia. La ficción no nos cuenta lo que ocurrió, sino, muchas veces, lo que no ocurrió pero que, de alguna manera los seres humanos de alguna época y de una sociedad determinada necesitaban que ocurriera y por eso lo inventaron”. (MVLL, *Literatura y política*, transcripción del ciclo de conferencias en la Cátedra Alfonso Reyes del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Ariel, 2000, pp. 107-108)

Justamente eso es *La Fiesta del Chivo*, una historia privada, un mundo imaginado, pero en cuya génesis participó la realidad histórica que sirvió a MVLL como un molde según el cual el novelista peruano construyó su obra de ficción. Es una historia a la que sólo se puede llegar a través de la imaginación, de la invención. Es una historia escrita no por los historiadores, sino una historia creada por un “disidente de Dios” que transforma la realidad tomando de ella sólo unos átomos, en este caso hechos reales, con el fin de crear su propia historia. Una historia enriquecida en los elementos que nunca son aceptados por la historia documentada,

como las fantasías, los anhelos, los sentimientos y los pensamientos de los que vivían en esa época histórica bajo el mandato del Generalísimo Trujillo.

La literatura de Vargas Llosa refleja su preocupación por las cuestiones político-sociales, y cuyos testimonios son las novelas sobre los regímenes dictatoriales. Las dictaduras latinoamericanas, sobre todo en el siglo XX, ofrecen una tipología que las identifica y al mismo tiempo las aísla de otros regímenes dictatoriales conocidos en ciencia política. Tiene rasgos comunes con todos ellos, pero la diferencia y característica esencial consiste en adoptar una estructura formal de democracia occidental. Existe una Constitución, se celebran elecciones periódicas, el gobierno está dividido en los tres poderes clásicos, se proclama una minuciosa Declaración de Derechos Humanos. Pero todas y cada una de esas instituciones democráticas se pervierten en la práctica con el fin de convertirlas en meros instrumentos al servicio de la voluntad omnímoda de un hombre fuerte, que suele ser el presidente de la República.



*Rafael Leónidas Trujillo Molina*

La dictadura en la República Dominicana, encabezada por Rafael Leónidas Trujillo Molina (1930-1961), fue una de las más sanguinarias y feroces de todas las dictaduras latinoamericanas. El poderío de Trujillo se percibía en cada rincón del país. Trujillo llegó a ser dueño de casi el 50% de la renta nacional. Las empresas más eficientes le pertenecían a él o a su familia, prácticamente el país se convirtió en su finca privada. Durante su dictadura, como en la mayoría de las dictaduras latinoamericanas, el machismo era muy marcado y



permeaba todas las esferas de la vida. El Jefe, para comprobar la lealtad de sus colaboradores y ministros, tenía amores con sus mujeres. También los padres ofrecían sus hijas a Trujillo porque de esa manera expresaban su fidelidad y servilismo a la vez que procuraban una mejor posición moral frente al dictador o económica para ellos. El fantasma de Trujillo perseguía a cada uno de sus súbditos, siempre exigiendo el sometimiento y el sacrificio. Su poder penetraba y controlaba hasta los sueños y los anhelos del pueblo. Durante su dictadura el libre albedrío se volvió una palabra insignificante, vacía, sin ninguna connotación.

*La Fiesta del Chivo* es obviamente una novela sobre la dictadura, que por su fidelidad a los hechos históricos, nos muestra ampliamente el funcionamiento de una dictadura tan totalitaria y truculenta como la de Leónidas Trujillo, en la República Dominicana. Sin duda, la historia presentada de manera tan fiel hace que la obra adquiera valor documental, histórico, pero al mismo tiempo notamos otro camino, es decir, lo novelesco, lo que está relacionado con el invento literario: la historia de la vida de la protagonista que al regresar después de treinta y cinco años a su país intenta encontrar lo perdido, autodescubrirse. Urania es un personaje a través del cual MVLL examina la era de Trujillo desde la perspectiva de la contemporaneidad. Pero también hay otros personajes que representan la era de Trujillo desde sus propios puntos de vista.

### *Objetivo del trabajo*

El propósito de este trabajo es analizar cómo la historia se filtra a través de lo individual, cómo aparece fantaseada en el camino de la creación artística. También se pretende estudiar la novela desde el punto de vista del manejo de diferentes técnicas como las mudas del autor, métodos de narrar la historia. La dimensión espacio-temporal es también uno de los aspectos importantes de este trabajo. La obra, que podría parecer bastante complicada en su lectura sobre todo por la abundancia de técnicas que podrían conducir al lector a un laberinto de confusión y de falta de comprensión del texto, posee en realidad una estructura muy ordenada. En este trabajo se pretende estudiar detalladamente la construcción de la novela que tiene forma de dos hélices entrecruzadas, enlazadas en los puntos claves de la obra, es decir, los que constituyen el paso de una hélice a la otra. Como el tema de nuestro trabajo está enfocado sobre todo en el estudio de lo que es lo histórico y lo que es lo ficticio, el estudio de ambos aspectos formarán la parte principal del trabajo.

### *Estructura de la tesis*

La tesis consta de cinco capítulos:

El primer capítulo trata del marco teórico constituido por conceptos como *la historia* y *la ficción*. También trata sobre el papel que juegan en la representación de estas nociones la narración y la imaginación. También se analiza el aspecto de la verosimilitud, como el concepto que se encuentra entre la verdad y la mentira. En esta parte se hace una revisión de la teoría de la novela histórica.

En el segundo capítulo se hace una revisión de cinco novelas en las que el personaje central del dictador, él que constituye el antecedente de *La Fiesta del Chivo*, éstas son *La sombra del Caudillo* de Martín Luis Guzmán, *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias, *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos, *El recurso del método* de Alejo Carpentier y *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez. Las novelas son estudiadas desde el punto de vista del papel de la historia en la creación de la ficción. En el estudio se observa de qué manera los novelistas entretienen los hechos reales con sus ficciones a través del personaje del dictador y cómo algunos usan la pura ficción para retratar a su tirano.

El tercer capítulo está dedicado al análisis de la posición política de MVLL. En él se analizan diferentes etapas del desarrollo de la conciencia política del novelista peruano, empezando por su idealismo socialista, pasando por su candidatura a la presidencia de Perú y concluyendo con su apoyo a los principios del neoliberalismo y la democracia. Sus ideales políticos encuentran reflejo tanto en sus novelas como en sus ensayos y sus artículos.

El propósito del cuarto capítulo es ver de qué manera MVLL entretiene la historia con la ficción en *La Fiesta del Chivo*. Antes de entrar en el análisis de la novela se expone la teoría de *la ficción* explicando qué es la *ficcionalización* y cómo ésta sirve al escritor en la creación de su propio mundo. El estudio de *La guerra del fin del mundo* desde el punto de vista de la ficcionalización de los hechos históricos se utiliza como una introducción al análisis de *La Fiesta del Chivo* en tanto que novela histórica. En este apartado se presenta el papel de la narración en la representación de la historia y la ficción. Luego se habla del proceso de ficcionalización de los hechos reales, es decir, de qué manera el novelista peruano acomoda los acontecimientos reales entre los episodios ficticios. El siguiente paso es el análisis de la dimensión temporal de la novela; se destacan cuatro planos temporales: tiempo de la acción, tiempo circular, tiempo estático y tiempo imaginado. También se trata de ver la posición y el papel del narrador en la novela. El estudio de la dimensión espacial constituye otro aspecto

del análisis de la novela. En este apartado se analiza a continuación la estructura de la obra constituida por dos hélices que se cruzan en puntos determinados. Luego se habla sobre las diferentes técnicas de narración, tan relevantes en esta novela, tales como datos escondidos, vasos comunicantes, saltos cualitativos y caja china.

En el quinto capítulo se presentan diferentes perspectivas de la dictadura dominicana desde el punto de vista de los personajes de la novela, considerando que *La Fiesta del Chivo* es una novela polifónica. En el embrollo de diálogos *Urania* es el *personaje-coordinador*. El primer personaje del mundo polifónico sometido al análisis es Trujillo. En este capítulo se pretende estudiarlo como un personaje histórico ficcionalizado y luego se compara la representación del dictador de MVLL con los dictadores de las novelas anteriores: *La sombra del Caudillo*, *El señor presidente*, *Yo el Supremo*, *El recurso del método* y *El otoño del patriarca*. Otra voz que se analiza es la de Urania, que como un personaje que vivió tanto en la época histórica como en el presente ficticio, que analiza la dictadura desde la perspectiva de la contemporaneidad. Las siguientes conciencias que se analizan y que reflejan lo que era la dictadura son los siete conjurados y el Presidente Joaquín Balaguer. A través de estos personajes MVLL da una imagen de lo que fue la era de Trujillo y sobre todo refleja la atmósfera que se produjo después de su muerte. En la última parte de la obra se habla sobre *La Fiesta del Chivo* como una novela del compromiso vargasllosano con las cuestiones socio-políticas del mundo contemporáneo.

Al final se dan las conclusiones de la tesis.

## CAPÍTULO I. HISTORIA, FICCIÓN, NOVELA HISTÓRICA: MARCO TEÓRICO

### **Historia, historiador: concepto, función**

La definición del término *historia* produce muchas imprecisiones, contradicciones y confusiones. También la posición, en cuanto al deber, de los que escriben la historia está en la incertidumbre. Estas dificultades relacionadas con la fidelidad de una clara definición del vocablo *historia* se originan del surgimiento de varias escuelas, corrientes y conceptos que a lo largo de los siglos le etiquetaban diferentes acepciones y, lo que lleva consigo, funciones.

Una disciplina como la historia exige también a un agente que la escriba, así, surge el término *historiador* y al mismo tiempo surge la pregunta: ¿en qué estriba el oficio del historiador?

La necesidad de la precisión de lo que es *la historia*, es decir, ¿qué significa?, ¿cuáles son sus funciones?, en fin, ¿qué la diferencia de la literatura? o ¿qué tienen en común? es indispensable para analizar lo histórico y lo ficticio en la obra de Mario Vargas Llosa.

“Historia” es una palabra griega que quiere decir investigación o inquisición.

Heródoto (480-425 AC.) aplicó la palabra historia, que sencillamente significa “investigación” para “conservar la fama de las grandes y maravillosas acciones de helenos y bárbaros e investigar las razones por las que combatieron entre sí”. (<sup>1</sup>Finley, 1979:40)

Lo nuevo en Heródoto no es solamente la investigación sistemática que desarrolló al buscar respuestas, sino el alcance de tales explicaciones, en sus aspectos humanos y laicos y, en particular, políticos.

En la generación siguiente Tucídides llevó estas novedades mucho más lejos al insistir en un discurso continuado, dotado de rigurosa cronología, en un análisis estrictamente laico y en un énfasis igualmente ceñido a la motivación política.

El propósito de la historia, “historiar”, es contar las hazañas de los hombres y su función es, en parte, descubrir lo que el hombre ha hecho y por qué lo ha hecho. Para los griegos la historia es

una investigación, es una búsqueda de la respuesta bien definida acerca de asuntos que confesadamente se ignora.

La historia fue, en algún sentido, el viaje por el tiempo que hacía el historiador, lo contrario de los viajes por el espacio, con ojos y pies ajenos, pero que procuraba parecido deleite al de viajar.

Los griegos eran sobre todo narradores porque recuperar el pasado significaba narrar lo digno, “lo que sucedió”, lo guardado en la memoria humana.

Aristóteles en *El arte poético* compara el oficio de contar, o más bien de narrar del historiador con el del poeta:

“no es oficio del poeta contar las cosas como sucedieron, sino cómo debieron o pudieron haber sucedido, probable o necesariamente [...] la diversidad consiste en que aquél (el historiador) cuenta las cosas tales cuales sucedieron; y éste (el poeta) como era natural que sucediesen. Que por eso la poesía es más filosófica y doctrinal que la historia; por cuanto la primera considera principalmente las cosas en general; mas la segunda las refiere en particular”. (Aristóteles, 1948:43)

La fidelidad de los hechos, no de los que pudieran o debieran suceder, sino de los que sucedieron es primordialmente en lo que difiere el historiador del artista. La historia adquiere una dimensión particular al contrario de la literatura, cuya totalidad, universalidad, es una de sus características.

Luciano, en su tratado *Cómo debe escribirse la historia*, define al historiador como un ser “intrépido, incorruptible, libre, amigo de la expresión y de la verdad..., que no rinda tributo ni odio ni a la amistad, ni omita nada por compasión, pudor o desagrado, que sea un juez ecuánime, benévolo con todos para no adjudicar a nadie más de lo debido, forastero en sus libros, independiente, sin rey, sin que se ponga a calcular qué opinará éste o el otro, sino que diga las cosas como han ocurrido”. (Luciano, 1990:400)

Para él, sólo la verdad merece el sacrificio de quien va a dedicarse a escribir historia. El historiador no debe tomar en consideración sólo a los oyentes actuales sino a los lectores del futuro.

En las épocas siguientes, al historiador y a la misma historia se les enfrentaba a muchas más obligaciones.

Leopold von Renke, considerado el padre de la historia contemporánea, pone en énfasis la objetividad del historiador. El oficio primordial del historiador es borrarse a sí mismo y permitir que las cosas hablen directamente al lector. Su tarea no estriba en juzgar sino en contar las cosas como sucedieron. Los mismos derechos se conceden, en este sentido, al historiador que al artista en el camino de la imaginación “como un medio para descubrir la verdad”, que lleva consigo la conversión de la objetividad en subjetividad, es decir, la libertad, la posibilidad de elegir, de seleccionar.

El libre albedrío, que al mismo tiempo lleva consigo el peligro de elegir y seleccionar en camino de la casualidad el material, es, según Edmund Meyer, uno de rasgos que deciden concederle los mismos derechos que al artista. El historiador como el mismo artista elige, selecciona, complementa, pero con una diferencia: para el primero la objetividad es lo que considera como la verdad y al segundo nunca le limita la objetividad en el proceso de la creación. Para el artista la subjetividad es la verdad y lo es porque él la toma como la verdad. Entonces, tres factores tienen importancia: casualidad o accidente, libre albedrío y las ideas o las exigencias y concepciones de los hombres debido a que la historia trata de los hombres en las acciones.

La historia es un recuerdo del presente sobre el pasado. Pero, al mismo tiempo, es también el intento de entender, de explicar el presente a través del pasado. Los hechos y el historiador pertenecen a dos diferentes mundos divididos por el abismo temporal. Los acontecimientos son pasados y el historiador pertenece al presente, así entre el historiador y los hechos hay un diálogo perenne del pasado con el presente.

La gran historia -dice Edward Carr- “se escribe precisamente cuando la visión del pasado por parte del historiador se ilumina con sus conocimientos de los problemas del presente. Sólo podemos captar el pasado y lograr comprenderlo a través del cristal del presente”. (Carr, 1990: 49) Pero también el comprender el presente con los ojos del pasado se realiza a través de la historia, que es un elemento unificador de las dos nociones temporales.

El tiempo es lo que preocupa a los historiadores. Braudel distingue lo característico de la historia, que para él es la dimensión temporal del objeto que investiga. El tiempo que investigan los historiadores está en continuo cambio y su trabajo consiste en dar razón de su pluralidad, de sus diferentes ritmos e interacciones.

*La narración: historia-novela*

Otro problema relacionado con el concepto *historia* o, más bien, con su función, es definir si su papel consiste sólo en aportar las informaciones acerca de un tema determinado o si también estriba en valorar lo que ya está disponible, discurrir las interpretaciones que se han producido y, de ser posible, comentar acerca de los supuestos que apoyan esas interpretaciones, es decir, ¿*narrar*?

El término *narración* se aplica a los textos pertenecientes a diversos géneros literarios en los que se emplea la técnica narrativa: epopeya, novela, cuento, fábula, leyenda, mito, y asimismo, relaciones no literarias de sucesos, como las reseñas periodísticas y las informaciones históricas. La narración es exposición de unos hechos. Uno de los requisitos que decide la existencia de la narración es la presencia de los sucesos relatables, las acciones realizadas por los protagonistas o personajes. En ella pueden presentarse otras estrategias discursivas como la descripción. Los sucesos relatables ofrecen el interés humano y poseen unidad de *acción*. Los hechos suceden en el tiempo y se derivan unos de otros, por lo que ofrecen simultáneamente una relación de consecutividad (antes/después) y una relación lógica (de causa/efecto).

La narrativa es “la sistematización de cierto material, según una secuencia organizada cronológicamente y la disposición del contenido dentro de un relato único y coherente. Su ordenación es descriptiva, antes que analítica, y concede prioridad al hombre por encima de las circunstancias. Por lo tanto se ocupa de lo particular y lo específico, antes que de lo colectivo y lo estadístico”.  
(<sup>5</sup>Corcuera, 1997:254)

La narración de los sucesos reales o ficticios es un medio tanto para la historia como para la literatura. Ya mencioné que Aristóteles hace una diferencia entre el oficio del historiador y el del poeta. Al historiador se le concede el deber de la exactitud, de la fidelidad a lo que *sucedió*, al contrario del poeta, a quien no se le obliga a ser “exacto”; la pura “suposición” de los sucesos es lo que expone el artista. Pero, al mismo tiempo, hay que tener en cuenta que la palabra *narrar* tiene la misma connotación que contar, a través de la cual los dos dan informaciones acerca de algún acontecimiento, no importa si sucedió o si simplemente pudiera suceder. La narración es una “voz” tanto del historiador como del poeta.

“La historia de acontecimientos” surgida con el positivismo, se convirtió en “historia narrativa”, ya que antes sólo se ennoblecían los hechos de “más alta categoría” como la política o la diplomacia. Pero la narración, como una técnica de más amplio significado, se abrió nuevo camino. Ahora no sólo está limitada a los acontecimientos, como mencioné, de “alta categoría”, sino también en general, a todos los tipos de hechos reales que se volvieron dignos de ser narrados.

Para poder responder a la pregunta “¿qué pasó?” se prepara el terreno para la narración, y si se quiere saber “¿cómo sucedieron las cosas?” el texto quedará como una descripción. La nueva tendencia de describir *cómo eran las cosas* acerca más la tarea del historiador a la del artista, ya que la descripción es uno de los elementos de la narración.

Antes los historiadores se proponían reconstruir la experiencia a partir de un eje temporal o cronológico; ahora restan importancia al orden cronológico y centran su atención en las distintas maneras de delimitar los problemas que plantea un periodo.

La narrativa designa la novela, es decir lo narrado. El propósito de la narración novelística es contar lo que *hubiera sucedido*, a partir de una suposición pero siempre con el fin de ser verosímil.

Sin duda, historia y ficción son relatos que pretenden “reconstruir” y “organizar” la realidad por medio de la narración. Las dos aplican los componentes pre-textuales (acontecimientos reflejados en documentos y otras fuentes históricas). Sin embargo, lo que el lector espera del discurso narrativo es el cumplimiento del pacto de la verdad (historia) o de lo posible o verosímil (ficción) en el texto. Obviamente, los objetivos de la historia y la ficción son diferentes, pero los procedimientos narrativos son similares y, sobre todo, las dos pretenden a persuadir sobre la razón que ponen en evidencia.

Pero lo que difiere en el discurso narrativo del carácter histórico es la voluntad de objetividad (búsqueda de la verdad) que obliga al historiador a establecer una distancia entre el sujeto que relata y el objeto relatado, lo que es posible gracias a la tercera persona de la narración y el manejo del tiempo pasado, sobre todo, pretérito indefinido o imperfecto.



Estas reglas no caracterizan al discurso narrativo de carácter literario debido a la falta de distancia entre autor y objeto relatado. También el discurso narrativo del carácter ficticio (literario) goza de más libertad en cuanto al uso de los tiempos.

*El papel de la imaginación en la historia y en la novela*

*Imaginación* es una representación donde la existencia del mundo es pura ilusión. Entonces, imaginar engloba el conjunto de imágenes producidas por la conciencia que posee naturaleza alucinatoria mítica, fantástica o son un resultado de una actividad voluntaria creativa de situaciones y de personajes de ficción. Puede también ser entendida como la facultad de producir imágenes. Sin duda, tanto en el camino de la producción histórica como en el de la artística, la imaginación es una facultad indispensable para la percepción del mundo que nos rodea.

Para el historiador la objetividad es similar a la verdad. Según Wilhelm von Humboldt, esta verdad “como realmente ocurrió” puede ser descubierta sólo por medio de la imaginación. La imaginación es un medio común tanto para el mismo historiador como para el poeta.

Como mencioné, Wilhelm von Humboldt pone énfasis en el papel de la imaginación como un camino para descubrir la verdad “como realmente era”. El historiador está obligado a imaginar lo que ha pasado durante un tiempo determinado que provocó éste y no otro estado de cosas, es decir, lo que ocurrió entre el efecto y la causa. La imaginación cubre los “huecos históricos” y de esa manera da la continuidad a la narración o descripción histórica.

También el novelista a través de la imaginación crea su imagen del mundo. La imaginación es la voz decisiva del logro de su obra.

Para Collingwood, hay dos funciones de la imaginación: una, pura y libre, pero de ninguna manera arbitraria, del artista; otra, perceptual, que complementa y consolida los datos de la percepción, presentando los objetos que no son perceptibles en la realidad.

Sin duda, la imaginación histórica difiere de la novelística. El historiador imagina el pasado que ahora no existe y el novelista puede hacerlo en tres dimensiones temporales. El novelista puede imaginar lo que ahora no existe, nunca existió o simplemente jamás existirá. Las tres dimensiones son accesibles a su imaginación: pasado, presente, futuro. La imagen que el historiador se hace de

su tema, trátese de una secuencia de acontecimientos o de un estado pasado de cosas, aparece como una red construida imaginativamente entre ciertos puntos fijos que le han proporcionado las afirmaciones de sus autoridades (documentos, escrituras de carácter histórico, testigos, etc.); y si estos puntos son suficientemente abundantes y los hilos tendidos se han construido con cuidado, la imagen entera se verificará constantemente por referencia a estos datos y no corre demasiado riesgo de perder contacto con la realidad que representa.

La imaginación del historiador debe ser estructural, no propiamente ornamental, lo que no significa que su narración puede dejar de ser emocionante y pintoresca. Tanto el historiador como el novelista se interesan por construir una imagen que es, en parte, narración de acontecimientos, y en parte descripción de situaciones, exposición de motivos, análisis de personajes. En los dos casos se proponen hacer de esta imagen un todo coherente donde cada personaje, cada situación, está tan ligada al resto que dicho personaje en una situación dada no puede menos que actuar de esta manera y no podemos imaginarlo actuando de otra. La coherencia es una exigencia tanto en la novela como en la historia, porque nada es admisible en ninguna de ellas si no es necesario y el juez de esta necesidad es, en ambos casos, la imaginación.

El novelista construye el relato donde tanto los personajes como los episodios son igualmente imaginarios. Su tarea estriba en mostrar esos personajes actuando y los episodios desarrollándose de una manera que determina la actuación de ellos mismos.

La imaginación histórica difiere de la novelística en que el historiador tiene como tarea imaginar el pasado: que es imposible para la percepción, es un objeto inexistente ahora, pero a través de esta actividad se vuelve un objeto posible para la percepción. Gracias a la imaginación del historiador nos informamos sobre el pasado.

La imaginación literaria goza de libertad en cuanto a la precisión del objeto inventado, no tiene que ser el pasado, sino también el presente, el futuro o simplemente un tiempo que no está definido. Varias dimensiones temporales se aceptan en la imaginación literaria. La imaginación literaria no está limitada a “reconstruir” el pasado, sino que su libertad le permite, en muchos casos, inventar el pasado dándole tanto la “forma” como el “sentido”. Pero tanto la novela como la historia deben auto-explicarse, auto-justificarse, ya que son el producto de una actividad autónoma o auto-autorizante.

Sin embargo, el producto de la imaginación de los dos casos difiere en la veracidad de la imagen del historiador. El novelista en el camino de su imaginación crea una imagen coherente, que tiene sentido y fuerza de persuasión. Además de esta tarea, el historiador está obligado a crear una imagen de las cosas tal como ocurrieron.

Collingwood afirma que el historiador para crear su imagen tiene que obedecer a tres reglas de método de las cuales, por regla general, está libre el novelista o el artista.

La primera regla: la localización de su imagen en el espacio y en el tiempo.

La segunda regla: toda la historia tiene que ser coherente consigo misma. Los mundos imaginarios no pueden chocar; cada uno de ellos es un mundo en sí mismo. Pero sólo hay un mundo histórico, es decir sólo hay una verdad sobre los acontecimientos pasados, y en este mundo todas las cosas tienen que estar en alguna relación con los demás. Los mundos imaginados influyen en la reconstrucción de este único mundo histórico.

La tercera regla: la imaginación del historiador mantiene una relación peculiar con algo que se denomina testimonio histórico. La única manera en que el historiador puede juzgar, siquiera por vía de prueba, su verdad, es considerando esta relación. (Collingwood, 1952:238-239)

La obra del historiador es un reflejo de la sociedad en que trabaja. Tanto los acontecimientos como el mismo historiador fluyen.

La historia es un proceso social en el que participan los individuos en calidad de seres sociales. La tarea del historiador es doble porque la comprensión de la sociedad del pasado y el incremento del dominio de la sociedad del presente por el hombre es lo que él pretende.

## **Ficción**

En la noción de realidad hay que tener en consideración que ella misma es una construcción, una valoración ontológica regulada por las “convenciones de asignación de índices de realidad” está en el fondo de las contraposiciones de verdad-ficción, verdadero-falso, que representan un diálogo entre estas dos “naturalezas”.

“El término *ficción* se aplica al discurso representativo o mimético que “evoca un universo de experiencia” mediante el lenguaje, sin guardar con el objeto del referente una relación de verdad lógica, sino de verosimilitud o ilusión de verdad, lo que depende de la conformidad que guarda la estructura de la obra con las convenciones de género y de época, es decir, con ciertas reglas culturales de presentación que permiten al lector- según su experiencia del mundo- aceptar la obra como ficcional y verosímil, distinguiendo así lo ficcional de lo verdadero, de lo erróneo y de la mentira”. (7Berinstáin: 1997,208)

*La ficción, la fantasía*, son términos manejados en sentido contrario de lo real, pero adquieren una determinada apariencia de serlo. Sin embargo, hay una diferencia muy sutil entre lo *ficticio* y lo *fantástico*. Todorov, en su análisis sobre la literatura fantástica la define como la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. Hay que poner énfasis en el papel de la imaginación que es un “catalizador” indispensable para que el mundo o, más bien, los mundos creados por la ficción se vuelvan *posibles*.

*Los mundos posibles:*

Lubomir Doležel en su teoría de la ficción aplicó el término antes manejado por Leibniz *los mundos posibles*, este último postula que: “nuestro mundo está rodeado por una infinidad de otros mundos posibles”. (8Domínguez, 1997:78)

Para Doležel, *los mundos posibles* son conjuntos de estados de cosas posibles, lo que significa que los individuos ficcionales no pueden ser identificados con individuos reales del mismo nombre. Los personajes novelescos no son idénticos a las figuras históricas, lo mismo acontece con los lugares geográficos. La existencia de los individuos ficcionales no tiene que depender de los prototipos reales, aunque debe postularse una relación entre el personaje histórico y todas sus posibles imágenes. La identidad de los individuos ficcionales está protegida por la frontera entre el mundo real y el posible.

El conjunto de *los mundos posibles* es ilimitado y variado. En fin, *los mundos posibles*, o como también se les llama, *fccionales*, pueden ser accesibles desde el mundo real. El mundo real participa en la formación de los mundos ficcionales proporcionando los modelos de su estructura. A través de las figuras históricas, reales, por ejemplo, el lector puede tener acceso al mundo

ficcional y lo interpreta desde su mundo real. La percepción del mundo real permite separar lo que existe de lo que *es posible que exista*. Sin embargo, *los mundos ficticios* tienen que poseer un punto de contacto al cual podrían referirse. Harsow postula que hay dos formas de la referencia:

Primera, *Internal Field of Reference (IFR)*, que es un conjunto interrelacionado de personajes, hechos, situaciones, ideas, diálogos. Es todo lo relacionado con la literatura que está constituida y construida por el lenguaje. Los personajes, objetos, ideas, situaciones son un producto del lenguaje, y ellos no existen fuera de él. Los campos de referencia son conjuntos complejos de redes: las redes pueden ser escenas, personajes, ideologías, una modalidad del suceder, por ejemplo, el otoño en Madrid, la Guerra del Golfo, etc. La obra literaria ficcional crea su propio Campo Interno de Referencia al tiempo que se refiere a él, de modo que resulta imposible resolver qué ha ocurrido “realmente” en una novela fuera de su figuración. Ello deja sin sentido los “errores” del autor, o la reconstrucción de su pensamiento “real”, quedando reducido éste a las posibilidades –abiertas- de la interpretación textual.

Segunda, *External Field of Reference (EFR)*, es la referencia puramente real, es un mundo real que constituye el modelo para el proceso de la ficcionalidad. (<sup>9</sup>Pozuelo Yvancos, 1993:147-148)

Tanto IFR como EFR, que transcurren como planos paralelos el uno al otro, tienen sus puntos de intersección en donde la ficcionalidad puede encontrar su explicación. Ello aclara cómo muchos de los objetos, espacios geográficos, personas, periodos o épocas son un reflejo del EFR.

Sin embargo, no siempre hay este punto del contacto entre el mundo posible con el verdadero (real). En muchos casos las personas, espacios, objetos que habitan el mundo posible tienen el mismo nombre, aunque no significa que sean los mismos que los actuales-reales. La dificultad de considerar cuál expresión es falsa y cuál es verdadera, según Lubomir Doležel, se puede solucionar reflexionando en que una frase narrativa ficcional es verdadera si expresa un estado de cosas existente en el mundo ficcional del texto y es falsa si tal estado de cosas no existe en el mundo ficcional del texto. Todo esto exige dos puntos de explicación. Primero, debe salir del prisma realista y del actualismo. Segundo, el valor de verdad referido a la fuente que crea el texto. Doležel establece que no es el autor real el que determina el valor de verdad de frases textuales, sino la textura formal que imagina fuentes ficcionales, es decir, al texto mismo se le responsabiliza de decir verdad o mentira. En la novela histórica, la ficción establece su posición

más privilegiada que la historia misma. Al contrario de la historia, a la que se le establece un termino: el “ver-como”; a la ficción se la define como un “creer-ver”. Sin embargo, el “tener-como-verdadero” define la alucinante creencia en la presencia de algo que es verosímil. La primicia que se da a la ficción, y no a la historia en la novela histórica, puede explicar el objeto mismo de la literatura, que consiste en recrear a través de la imaginación el mundo con que soñamos, que deseamos penetrar.

La ficción como imagen de vida, ilusión de realidad, el rechazo a considerarla como acto de lenguaje fingido o simulado y la tesis de la desaparición de todo sujeto de enunciación, son tres fenómenos interdependientes cuyo resultado es una presencia de realidad contada como “verdadera”, como ilusión: sólo si se independiza de un sujeto de enunciación real puede ser sentida como realidad vivida y representada en su verdad actual por el lector.

Paul Ricoeur, en *Tiempo y narración*, hace hincapié, desde el punto de vista de la temporalidad, en que la ficción es casi histórica, así como la historia es casi ficción. Parte de la hipótesis de que la historia es casi ficción porque la presencia de los acontecimientos colocados “ante los ojos” del lector por un relato animado suple, gracias a su viveza, el carácter evasivo de la dimensión pasada del pasado.

La ficción es casi histórica en la medida en que los acontecimientos irreales que relata son hechos pasados para la voz narrativa que se dirige al lector; por eso se asemejan a acontecimientos pasados y por eso, la ficción se asemeja a la historia. (<sup>10</sup>Ricoeur, 1996:914) El mundo creado por la ficción literaria tiene sus propias condiciones y es en su ejecución o transposición en estructuras de la representación donde se resuelve como realidad.

Sólo la literatura de creación es hábil para recrear la realidad pisando en el suelo de la historia, aunque a través del disfraz de la ficción. La ficción complementa nuestra realidad y transitoriamente, la compensa de la trágica condición humana: la de desear y soñar siempre más de lo que la naturaleza del hombre pueda alcanzar.

El propósito del autor de la ficción no es engañar sino fingir ser o hacer. Él se compromete a actuar “como si” fuese e hiciese sin ánimo de engañar. En la literatura no es el autor quien habla,

sino el discurso literario mismo, la fuente del lenguaje, ficticia o imaginaria. En la literatura lo que es ficticio es el discurso: el autor de una ficción se limita a imaginar los actos.

Sin duda, el ámbito de la ficción misma existe en relación con el ámbito de lo real, de lo cual surgen dos vías: la primera, la ficción intenta transparentarse; dejar de existir, para que en su lugar aparezca lo real, la ficción se identifica con lo verosímil, que se identifica con lo real. La razón de existir de la ficción estriba en expresar lo real al construirse como verosímil, como en el caso de la literatura realista. La segunda vía: la ficción se convierte en una realidad distinta, con sus leyes y razones propias.

*La verosimilitud: entre la verdad y la mentira*

La ficción trata de producir un “efecto de realidad”, pues siempre pretende ser verosímil, es decir aparecer como la verdad. Hay una paradoja entre la historia y la ficción debido a que la ficción se halla en una relación más estrecha con la verdad que la historia. Sólo ella acepta la imposibilidad de la recuperación del pasado.

La historia que se vuelve sinónimo de la memoria es un arma que dispara la imaginación en su vuelo impredecible hacia la ficción. La historia y la ficción se mezclan en la literatura de creación y forman algo que es la realización alucinante de recuperar el tiempo. La literatura es una fuerza que incita al tiempo pasado a despertarse de un letargo y, a través de la imaginación, empujarlo al presente, incluso hacia el futuro. La fantasía crea las posibilidades de “animar” lo que aparenta estar muerto. Sin embargo, siempre hay que tener en cuenta que los textos fantásticos, si poseen la fuerza persuasiva, son igualmente reveladores que los textos donde la fantasía se queda fuera de su contexto.

Un hablar en la obra literaria es un hablar ficticio, es decir, producir las frases auténticas, verdaderas, pero imaginarias. La ficcionalidad se vuelve un catalizador de la sustancia misma de lo literario, por la independencia del grado de realidad o de convicción o de verosimilitud de los referentes existenciales.

Mentir es decir falsamente lo que se sabe o lo que se cree que no es verdad. Esa mentira que supone por tanto la verdad conocida, tiene como contrario a la veracidad, mientras que la verdad

tiene como contrario al error. La mentira verdaderamente “disimulada” no es la que concierne al decir de la verdad conocida, sino la que pervierte la búsqueda de la verdad. (<sup>10</sup>Ricoeur, 1990:167)

Mentir es también exponer la “otra verdad”, pues mentimos para decir algo que sea concebido como la verdad. La mentira es la “otra verdad” expuesta por el artificio. La verosimilitud es un ropaje de la mentira que pretende presentarse como la verdad. El logro de la mentira es más grande si ésta parece verdadera y siempre agrada cuando más tiene de dudoso y posible.

Lo verosímil tiende a someter la literatura a la prueba de la verdad. En la creación del sentido verosímil es importante crearle al lector la ilusión o expectativa de que lo que va a leer es verdadero, para que lo vea como “natural” y lo acepte. Lo verosímil tiene que tener sus puntos de referencia porque es el fundamento del “discurso verdadero”.

Sin embargo, la misma verosimilitud es relativa y su persuasión de aparecer como verdad cambia dependiendo de las épocas y de las sociedades. Lo que era aceptado como lo similar a la verdad por una sociedad no significa que lo fuera por otra. El concepto de la verosimilitud cambia a través del proceso histórico.

Sin embargo, la verosimilitud es una armonía del texto en donde pueden mezclarse mentiras y verdades. No sólo mezclarse sino también metamorfosearse, pues la mentira puede admitir un “apariencia” de verdad y actuar como ésta. Lo verosímil no es siempre verdadero, es decir no aparece como verdadero; y la verdad misma no es siempre verosímil, lo que significa que aunque no aparente su veracidad resulta serla. La verosimilitud es una aproximación a la verdad, es la impresión de ésta. Es una fuerza sobre la existencia de la verdad. Es una máscara con que se disfrazan las leyes del texto, que hay que tomar por una relación con la realidad. Sin duda, no es la verdad sino la verosimilitud la que concentra la fuerza de persuasión. La verdad en sí misma es un “dogma” generalmente admitido por todos que no tiene en su propósito persuadir sino ser aceptado como lo es en su estado previo. Al contrario de la mentira, cuya pretensión estriba en aparecer como la verdad y cuyas fuerzas están concentradas para convencer de su razón. Entonces, no lo documentado o testificado decide del logro de un texto, sino su fuerza persuasiva que actúa en la percepción del lector. Justamente las Crónicas de Indias testifican que no la verdad, sino un acercamiento a ella, puede volverse una fuerza creadora de la historia, como la de América.



Las Crónicas de Indias están basadas en la percepción e invención personal de la nueva y desconocida realidad para sus descubridores y la interpretación subjetiva de los testigos que vieron, a través de sus diarios, cartas e historias contadas. Sin duda, también las leyendas y los mitos, pues la “verdad imaginada” entra en lo que es la historia del Nuevo Mundo. Las convenciones de veracidad y la ficcionalidad se funden y se complementan en una intromisión de lo fabuloso en lo real, de lo ficticio y lo histórico formando la verdad histórica de América.

Al analizar las obras de los primeros recopiladores y escritores clérigos sobre la Conquista de América, Tzvan Todorov señala que el relato nos informa sobre varios hechos ocurridos simultáneamente o en lugares muy alejados entre sí sin presentar las fuentes de esas informaciones, sin explicar cómo supo todo eso. La falta de la fuente de las informaciones, es decir su pertenencia a todos, decide su credibilidad: si, por el contrario, tuvieran un origen personal, serían sospechosas.

La lectura de un texto como verdad o ficción depende del contexto histórico y cultural en que éste se produce. Pero no existe un discurso de la verdad, porque el sujeto de la enunciación no produce un discurso verdadero sino un discurso que genera un efecto de verdad.

La “ilusión de verdad” en la ficcionalización del autor es un requisito para la creación del mundo. La ficción satisface relaciones con la realidad, mediadas por la imaginación, mientras que la imagen puede desprenderse de la realidad. El mundo de la ficción permite la realización de lo que se hace imposible en la realidad pero, al mismo tiempo, la ficción es una “lengua” a través de la cual el mundo real pone de manifiesto todas sus imperfecciones.

La ficción se vuelve una liberación de todo lo que el mundo establecido por sus límites rígidos no es capaz de realizar. Es una “piedra filosofal” a través de la cual las pretensiones, los deseos y los sueños se vuelven “reales y posibles”. A la literatura, y particularmente a la narrativa, se le impone la exigencia de la verosimilitud debido a la ilusión de realidad que es su misión.

Hablar de la historia es hablar de la “verdad”, porque el pasado fue “experimentado”, memorizado, y así lo recordado era real y confirmado. Hablar de la ficción es hablar de las “mentiras”. En fin, hablar de la literatura es hablar de la verdad de las mentiras. La literatura “se

nutre” con la mentira y después la reconoce y representa como la verdad. La literatura “consume” los dos conceptos, pero toma los dos como verdad o verdades sin separarlas.

Sin duda, la misma verdad puede aparecer y manifestarse en las más diversas relaciones y transformaciones; en cambio, para una creación artística valiosa no hay más que una forma determinante: la que hayan encontrado los sujetos psicológicos individuales y únicos.

El poder de la ficción estriba también en la posibilidad de combinar términos como “hoy” y “mañana” con el pretérito fundamental del acto narrativo, lo que indica que el eje temporal del relato no es de autor o el lector es decir, el eje del sistema de los enunciados de realidad, sino el sistema de los personajes. Los acontecimientos no están contados como pasados, sino se desarrollan en el *hic et nunc* de los personajes. A la ficción la caracteriza la atemporalidad.

Al contrario, la historia que toma el tiempo concluido, lo coloca y lo organiza en un espacio pertinente y peculiar.

El discurso narrativo ficticio crea su propio sistema de relaciones internas y, aunque crea la ilusión del proceso histórico, se trata de una aprehensión imaginaria de la historia y, por consiguiente, ya no está sujeta a la cronología ni a la continuidad espacial sino sometida a los tiempos subjetivos y al espacio discontinuo que exige la organización interna del discurso ficticio. Así, la organización interna de la novela refleja el proceso histórico, pero no como fuente informativa sino como construcción imaginaria.

La historia constituye la materia prima en muchas novelas. Pero la ficción sirve, a su vez, para la elaboración de temas históricos.

A través de la ficción, las pretensiones humanas se vuelven reales. Es en la mentira que creemos ver la verdad. El artificio se vuelve la verdad sobre el mundo que el hombre quiere penetrar. El acceso a las regiones más ficticias es “posible” porque la mentira abre sus puertas y se convierte en la verdad. Esta región ficticia es la literatura, el reino de la imaginación donde la mentira se metamorfosea en la verdad y la interpreta como tal.

La interpretación de la vida, la dominación del caos de las cosas y, en fin, la comprensión de su sentido decide de la grandeza del arte.

Las circunstancias históricas forman creencias en ciertas cosas y, a la vez, descreencias de otras ciertas cosas. A partir de allí, la realización de la creencia, su proyección sobre el mundo exterior, genera algo de realidad, construye sus propias verdades y exige su propia verosimilitud. Aristóteles en su estudio sobre el arte dice que “El arte simula ser verdadero, lo parece, sin preocuparse por la veracidad final de lo que dice, pues tal veracidad no existe. En todo caso, más vale elegir cosas naturalmente imposibles, con tal de que parezcan verosímiles”. (Aristóteles, 1981:77)

Lo que significa que en el arte la presentación de lo imposible e inverosímil en su estado primigenio en el campo artístico se vuelve posible y verosímil. El arte es una “varilla mágica” gracias a la cual lo soñado se realiza, lo imposible se vuelve posible y lo inverosímil se convierte en verosímil.

La obra es una subjetividad, y también lo es el sujeto anclado en un momento histórico y denso de tal realidad: el lector. En el punto de contacto de estas dos subjetividades se produce la existencia del género y el valor de verosimilitud que la misma obra conlleva. O lo contrario: el mismo texto nunca es verosímil en sí mismo. La crítica podría convertirlo en veraz o mendaz conforme a las reglas del género.

La verdad tiene sus orígenes en una situación histórica y social determinada, en unos intereses y tareas propias de una época. La historia misma condiciona la investigación de la verdad, el proceso de descubrimiento, la sucesión de las cuestiones planteadas, los conocimientos y los errores. El proceso histórico en sus diferentes etapas establece y define los cánones de la verdad conforme a sus propias condiciones.

Sin duda, los textos a menudo remiten más a un conocimiento de lo verosímil que de lo verdadero. En la recepción del texto la mentira o el error cometido por el autor no es menos significativo que cuando expone la verdad; lo que importa es la misma percepción del texto para los contemporáneos. Entonces, el concepto de “falso” no es pertinente.

Las obras de ficción son las representaciones de lo verosímil cuya credibilidad depende de un modo de presentarse y de recibirse, de un código del género racionalmente establecido.

## **Novela histórica: concepto y papel**

*Historia y ficción*, nociones de diferentes naturalezas y funciones que pertenecen a mundos desiguales; las dos se hallan en los puntos opuestos. La historia choca, contradice a la ficción y al revés. Pero en punto de contacto, del choque surge algo como un “híbrido”, un fenómeno compuesto de dos diferentes géneros: *novela histórica* que por consiguiente tiene que poseer las mismas características que sus componentes, es decir las de la historia y las de la ficción.

Sin duda, el término surgido ofrece dos perspectivas de diferentes significados y papeles. El propósito básico de la novela es contar, novelar algo, no raras veces imaginado, pero siempre con el fin de persuadir al lector de su verosimilitud. La finalidad de la historia, como ya señalé es contar algo que ocurrió y se presenta como lo veraz, acaecido en la realidad. Entonces, la novela histórica se ubica en centro de un eje horizontal entre la “verdad”, que está al lado de la historia, y la “mentira”, que está del lado de la ficción. Pero ¿si la historia y la ficción se encuentran en un equilibrio, es decir en la novela hay tanta historia como ficción o uno de estos elementos predomina? La misma respuesta se encuentra en la afirmación de que en la novela histórica la verdad está subordinada a la mentira y no al revés.

### *La verdad al servicio de la mentira*

La tradición define la verdad como una *consonancia*, un acuerdo situado en el nivel de nuestro poder de juzgar (de afirmar y de negar), un acuerdo de nuestro discurso con la realidad y, secundariamente, un acuerdo de nosotros con nosotros mismos, un acuerdo entre los espíritus. (<sup>10</sup>Ricoeur, 1990:146) De una manera totalmente contraria define a la mentira como algo falso, irreal, inventado, es lo que contradice a lo considerado y admitido como la verdad.

Sin embargo, nos enfrentamos con dos nociones opuestas: la verosimilitud relacionada con lo que sólo tiende a *parecer* verdadero, que tiene connotación con la mentira, con la ficción; y la veracidad que corresponde a lo que *es* verdadero, que tiene un vínculo con la historia. Los dos conceptos contradictorios definen la novela histórica, es decir, la representación de lo verdadero de una manera ficticia, en tanto que mentirosa. Por lo tanto se trata de reconstruir los hechos históricos y después contarlos ya con un equipaje de mentira.

Esta manera de representar lo verdadero en forma de mentira, de novelar, produce muchas confusiones. Sin embargo, es posible que la verdad pueda adquirir el disfraz de la mentira. La realidad constituye sólo una base “nutriente” para la mentira. De lo verdadero surge lo inventado y de éste se construye toda la historia ya disfrazada con la ficción literaria.

Sin duda, la verdad misma alcanza su mayor plenitud por la intervención de la mentira, pero en cambio si la verdad interviene en la mentira parece más superficial o más densa o sin fundamento.

Entonces, la mentira decide sobre la vivencia de la verdad. Nadie posee la verdad como tal, sino que cada quien tiene su propia verdad individual. No hay una sola verdad, hay muchas verdades y cada verdad tiene que estar aleada con una mentira gracias a que su fuerza persuasiva se vuelve más grande. La mentira es un soporte que le permite mantenerse en la superficie.

Obviamente, también la misma imaginación tiene su verdad que conocen tanto el novelista como su lector: un personaje es verdadero cuando su coherencia interna, cuando su presencia completa en la imaginación, se impone a su creador y logra convencer al lector.

La misma verdad puede aparecer y manifestarse en las más diversas relaciones y transformaciones; en cambio, para una creación artística valiosa no hay más que una forma determinante: la que hayan encontrado los sujetos psicológicos individuales y únicos.

Para Paul Ricoeur, en su análisis dedicado al problema de *Historia y verdad*, el arte mismo encierra la verdad.

#### *Verdad de respeto y verdad de duda*

La misma imaginación tiene su verdad, que conocen muy bien tanto el novelista como su lector: un personaje es verdadero cuando su coherencia interna, cuando su presencia completa en la imaginación se impone a su creador y logra convencer al lector.

“Es verdadero el artista que no conoce más que la motivación propia de su arte y no cede ante los imperativos externos a su arte: complacer al tirano, ilustrar la Revolución. Incluso cuando pinta la sociedad de su tiempo, incluso cuando profetiza tiempos nuevos, el artista es verdadero si no plagia un análisis sociológico *ya* hecho y una reivindicación que *ya* ha encontrado una expresión

no estética. Es él, por el contrario, el que creará algo nuevo, social y políticamente válido, si es fiel al poder de análisis que procede la autenticidad de su sensibilidad como de la madurez de los medios de expresión heredados...el arte verdadero, conforme con su propia motivación, es un arte comprometido cuando no lo pretende, cuando acepta no conocer él mismo el principio de su integración en una civilización total”. (10Ricoeur, 1990:153-154)

En la novela histórica la historia pone la máscara de la ficción para que su verdad se presente como la mentira. La máscara le sirve para cubrir su veracidad con la mentira que a través de la verosimilitud tiende a aparecerse como la verdad. En algún sentido la máscara es un filtro por el cual la historia se sumerge bajo superficie de la ficción donde las dos se amalgaman constituyendo la esencia de la novela histórica. La novela histórica pasa por una frontera entre la verdad histórica y la otra verdad, la de la ficción literaria. Trata de aquello que ocurrió y tiende a explicar por qué sucedió pretendiendo ser veraz en su verosimilitud. Se halla en una “encrucijada” entre la verdad, la “verosimilitud” y la mentira.

La mentira debe esconder la verdad, pero la verdad está potencialmente presente en la máscara que la disfraza. La mentira incorpora la verdad y el propósito por el que la verdad debe quedar oculta; las ficciones literarias incorporan una realidad inidentificable, y la someten a una remodelación imprevisible.

El concepto de “verdad” está condicionado por una situación histórica y social determinada. Lo que ahora está tomado como la verdad no significa que antes se lo considerara como tal.

Según, Arnold Hauser, en la ciencia, la fundamentación de la verdad tiene su origen en una situación histórica y social determinada, en unos intereses y tareas propias de la época, no en una exigencia de conocimiento y un celo por la verdad abstractos.

“En cambio, dice, en el arte, también los valores, los criterios de gusto y las pautas de calidad están condicionados históricamente. El carácter histórico del arte no surge únicamente de sus medios de expresión, que enraízan a mucha más profundidad en una evolución cultural que la mayor parte de los medios de comunicación, ni tampoco sólo de la influencia que el artista se esfuerza por ejercer en mayor medida que los demás, sino también del substrato, del material, de los objetos y motivos de sus representaciones”. (11Hauser, 1975:106)

La verdad histórica, en su forma pura, no es autosuficiente para dar un testimonio sobre lo real ocurrido en el pasado, porque no existe como tal una única verdad. La mentira es un ingrediente indispensable para la representación de la verdad por la novela histórica que, sin duda, como género literario, la necesita para alcanzar su fin de universalidad, de manera más plena.

A partir de la verdad la novela histórica no se limita a narrar sino que intenta explicar.

La novela histórica especializa el tiempo de los hechos referidos, pero trata mediante la ficción de hacer olvidar que esos hechos están a su vez referidos por otro discurso, el de historia.

### *La característica de la novela histórica*

Seis rasgos determinan la novela histórica:

#### 1. El grado de historicidad.

En cada novela histórica su grado de historicidad es diferente. En unas el pasado es la base y la ficción le sirve al novelista sólo para el enriquecimiento, embellecimiento de la verdadera historia. La fidelidad de los acontecimientos es la preocupación primordial del autor como en caso de *La muerte de Artemio Cruz* donde la veracidad del pasado sobresale y predomina sobre el invento literario. La ficción está subordinada a la historia, no al revés.

En otras novelas históricas el pasado es un centro y a su alrededor el novelista construye, “pega” los episodios de su historia imaginada. Esta manera de tratar la historia es característica de las novelas más sobresalientes sobre el dictador y la dictadura: *La sombra del caudillo*, *El señor presidente*, *Yo el Supremo* y *El recurso del método* donde no la historia, sino la ficción es un elemento rudimentario. Estas cuatro novelas muestran cómo la historia establece un “trampolín” para la imaginación artística que crea el mundo ficticio sólo extrayendo lo mínimo de la verdad histórica.

*El otoño del patriarca*, otra novela muy relevante donde figura el personaje del dictador, ocurre lo contrario, prácticamente no hay datos históricos, fechas, acontecimientos que pudieran persuadir de la veracidad histórica que está reflejada en la obra. García Márquez no se basa en la historia, el mundo que crea es totalmente ficticio, mitificado. Para él, el mito y la ficción establecen una base para construir el personaje del dictador y su mundo.

También la presencia de un texto de carácter histórico: documento, carta, testificación, etc. en el texto principal es lo que puede decidir sobre su veracidad.

2. La ficcionalización de personajes históricos, a diferencia de la fórmula de Walter Scott – aprobada por Lukács– de protagonistas ficticios. En el siglo XIX los historiadores concebían la historia como resultado de acciones de los grandes emperadores, reyes u otros líderes, los novelistas decimonónicos escogían como protagonistas a los ciudadanos comunes, los que no tenían historia, mientras que los historiadores de orientación sociológica de fines del siglo XX se fijan en los grupos aparentemente insignificantes para ampliar la comprensión del pasado.

3. El manejo de los tiempos del pasado: el pasado, el presente y el futuro.

4. La intertextualidad, es decir el intercalamiento de un texto en el texto principal. Como ejemplo puede servir el palimpsesto, o la re-escritura de otro texto, como *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa, re-escritura en parte de *Os sertões* de Euclides da Cunha.

5. La cronotopía (la presencia de un tiempo en un espacio) y los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavesco y la heteroglosia.

El cronótopo artístico es la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se convierte en visible y el espacio se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La mutua dependencia entre estas dos dimensiones está muy marcada en la novela histórica.

Lo dialógico. Según la idea borgeana de que la realidad y la verdad históricas son inconocibles, muchas de las nuevas novelas históricas proyectan visiones dialógicas al estilo de Dostoyevski, es decir, que proyectan dos interpretaciones o más de los sucesos, los personajes y la visión del mundo.

Lo carnavesco: la máscara como una expresión de la parodia y la risa. El absurdo expresado por la risa. La parodia y la risa son medios a través de los cuales la máscara expresa el absurdo. Por consiguiente, la máscara tiene como fin parodiar, hacer reír para de esta manera demostrar lo absurdo.



La risa tiene un carácter grotesco que consiste en la ridicularización, exageración de ciertos fenómenos políticos, sociales o, simplemente, personales (irrisión de algunos rasgos de los personajes).

El rasgo esencial de lo grotesco consiste en la exageración de lo *negativo* hasta los límites de lo imposible y lo monstruoso. Lo grotesco es producto de una fantasía llevada al extremo, que frisa en la monstruosidad (la imagen del dictador).

En algún sentido la novela histórica es un carnaval donde los personajes ficticios enmascarados de las figuras históricas por medio de la parodia y la risa moviéndose en el mundo ficticio, pues el creado por la imaginación artística tienden a acercar el pasado, dar a entender el presente e incluso abrir paso hacia el futuro del mundo real.

La heteroglosia, o sea la multiplicidad de discursos, es el uso de distintos niveles o tipos de lenguaje.

#### *Los cimientos del género*

Las novelas de Walter Scott son consideradas como las primeras novelas históricas debido a que instituyen las normas de este género literario. Walter Scott plasma los grandes avatares de una época. Su grandeza se manifiesta en una manera de inventar la fábula y en su elección de la figura central, un “héroe” mediocre. Los grandes acontecimientos históricos se manifiestan en los personajes, pues ellos reflejan los avatares de su época.

Scott revela las condiciones de vida reales, expone todos los problemas de la vida popular que se produjeron en un momento de crisis histórica. El novelista esboza un panorama de las “enfermedades” de la época reflejadas por la realidad del pueblo.

Las grandes figuras históricas nunca están colocadas en el primer plano, sino que desempeñan los papeles secundarios. Este tipo de personajes llegan a actuar y manifestar su personalidad sólo cuando las situaciones históricas de importancia lo requieren.

En Scott la gran historia se manifiesta a través de la actuación de la gente mediocre y el desvío de la fidelidad histórica no sólo no afecta la obra, sino que la hace más cercana a la verdad histórica.

Lo que decide sobre la fidelidad histórica es la actuación, las motivaciones de sus personajes del *hic et nunc* (aquí y ahora).

Su historicidad consiste en la exposición de una determinada realidad social en una época determinada con todo el colorido y el ambiente específico de esa misma época. Sin duda, el objetivo poético de Scott en el esbozo de las crisis históricas en la vida del pueblo estriba en mostrar la grandeza humana en la base de la vida popular.

La novela histórica de Walter Scott era un germen para el surgimiento de toda la gama de las novelas tanto europeas como hispanoamericanas, donde los acontecimientos históricos están representados en forma novelística, donde los grandes avatares están inscritos en la vida del pueblo y donde no las figuras históricas sino la gente común es la verdadera protagonista de su tiempo.

#### *Los tipos de personajes*

Los personajes de la novela histórica se puede dividir en dos grupos: el primero, formado por personajes “historizados”, que son personajes ficticios y actúan como representantes y portadores de una carga de determinada época histórica, caracterizada sobre todo en la novela histórica europea; y el segundo, los “novelizados”, las reales figuras históricas, pero con un determinado grado de ficcionalidad que caracterizan ante toda la novela histórica latinoamericana.

Los personajes de la novela histórica europea son figuras del ámbito común, extraídas de la masa o del pueblo. En América Latina, por el contrario, los protagonistas tienen como referente a sujetos principales del acontecer histórico.

En torno las figuras históricas “circulan” los personajes de ficción, “historizados”, que gozan de una libertad absoluta que les permite, como a ubicuas criaturas, transitar por los complicados, oscuros y tortuosos laberintos de la historia, para hacer llegar al lector un mundo en el que lo cotidiano y lo excepcional, lo heroico y lo deleznable, lo sublime y lo grotesco van unidos: lo que aceptan y lo que rechazan; lo que crean y lo que destruyen.

Eugenia Revueltas señala que “segmentos de la historia, casi siempre en momentos de crisis, cobran fuerza expresiva, comunicabilidad y, dado el carácter polisémico de la literatura, la

posibilidad de una más rica y compleja lectura de la historia, de manera que el lector entra en el pasado como a un universo cerrado y autónomo lleno de prodigios, en el cual sin mitificar la historia, la hace más rica y entrañable”. (<sup>13</sup>Revueltas, 1992:44)

La novela histórica, como un discurso en prosa narrativa, no sólo representa los acontecimientos pasados sino también tiende a explicarlos. Los acontecimientos representados en la historia pertenecen al pasado no vivido por el escritor, mientras que en la novela de carácter histórico los sucesos registrados pueden ser inventados de una manera como no pueden serlo (o se supone que no deben serlo) en una obra histórica. En ambos casos el autor debe servirse de la imaginación, tanto para reconstruir los hechos pasados no experimentados por él mismo como para inventar la trama y los personajes en la novela.

Sin embargo, la novela histórica alcanza su magnificencia a través del poder de la imaginación y el deseo. A partir de estos dos fenómenos la historia se transforma en un saber vivo: historias y mundos que gracias a la alquimia literaria son rescatados del olvido que es una de las formas de la muerte. A través de la literatura el pasado recupera su vivencia, su plenitud, resplandece al final, “dispara” en la conciencia humana. Esta justa y fascinante alquimia entre el rigor de la investigación histórica y la fuerza de la invención creadora revive el pasado y lo hace comprensible al lector, sea actual o del porvenir. Es obvio que, para que una novela histórica cumpla su cometido, es decir sirva de vínculo de comunicación con el pasado, los instrumentos propios de la investigación histórica y los recursos propios de la ficción literaria deben de estar perfectamente amalgamados.

A las dos les sirven las mismas herramientas, pues los documentos son registros de los acontecimientos pasados con los que “cimientan” un relato. Pero con una diferencia: el historiador los cita con valor de prueba o testimonio y el novelista los inserta en el texto con cierta finalidad expresiva.

El texto donde está inscrita la escritura de carácter histórico hace que el lector en el proceso de percibir los acontecimientos tome conciencia de su existencia en la realidad, pues está más persuadido de su veracidad. Pero hay que recordar que los testimonios históricos sólo confirman la verdad sobre los hechos repitiendo “esto sucedió”; esta aserción es la cara del significado de toda la narración histórica. Sin embargo, el discurso del carácter histórico tiene como base las

afirmaciones absolutas: se narra lo que ha sido, nunca lo que pudiera ser, omitiendo lo dudoso o lo que no está respaldado por documentos o testimonios.

La ficción, otra cara de la novela histórica estriba en aceptar lo que “pudiera suceder”. La ficción admite la inseguridad y la duda, puesto que conoce tanto la afirmación como la misma negación.

Sin duda, la ficción es un elemento predominante de la novela histórica cuyo fin es persuadir de su verosimilitud y no de su veracidad. La novela histórica como un género literario basado en la creación imaginaria del autor sólo se apoya, “extrae” de la historia lo que le parece digno para dar más verosimilitud a su imaginación.

La novela de carácter histórico da la imagen general del pasado, pero no es su propósito básico debido a la imposibilidad de recuperar el tiempo, de dar el pleno y fiel panorama de lo que pasó. Lo que pretende es allegar el pasado a la actualidad con el fin de dar cierta explicación de lo que ocurre en el *hic et nunc*. El pasado y el presente son eslabones de la cadena de las causas y los efectos provocados a través del transcurso del tiempo. Sin duda, no se puede explicar el efecto (el presente) sin asomarse hacia la causa (el pasado) debido a su estrecha dependencia.

La novela histórica tampoco deja afuera el futuro, sino abre paso hacia él. Pretende dar un germen de la visión de lo que pasará, puesto que el futuro está también relacionado con el pasado a través del presente, es un efecto tanto de lo que fue como de lo que es. Su capacidad de comunicación hace que el diálogo entre las tres dimensiones temporales se vuelva posible. En algún sentido la novela histórica es un espejo en cuyo fondo vemos el pasado, pero que al instante se amalgama con la ficción y nos da el reflejo de la verosimilitud del pasado, porque plasmar la veracidad del pasado es ilusorio y justamente no interesa tanto. En la realidad, lo que importa es persuadir de la verosimilitud de lo que pasó.

La nueva novela histórica, en muchos casos, es una reescritura del pasado a través de la ficción. La “ficcionalización de la historia” se inscribe en una búsqueda de la identidad a través de la integración de las expresiones más profundas y arraigadas de la cultura, en este caso, latinoamericana. Lo característico para la nueva novela histórica es la polifonía de estilos y modalidades narrativas que pueden coexistir, incluso en forma contradictoria, en el seno de una misma obra.

La nueva novela histórica efectúa una relectura del discurso historiográfico oficial, cuya legitimidad cuestiona. La literatura, al contrario de la historia, cuyo objeto es científico, puede juzgar, criticar y, también a menudo, “escarbar” los problemas omitidos o considerados por la historia de poca importancia.

El texto historiográfico mismo puede servir a la novela como un trampolín para su imaginación posterior, o simplemente, sin documentación ni lectura de libros a los que se considera como “mentirosos”, pasar a la invención como el único camino accesible y aceptable por el autor.

La multiplicidad de puntos de vista impide acceder a una sola verdad histórica. La ficción histórica confronta diversas interpretaciones, a veces, contradictorias. La literatura configura la historia.

La novela histórica se caracteriza por la variedad de las modalidades estilísticas. En algunas obras se puede notar el uso de los textos historiográficos auténticos, generalmente citados entre comillas, con referencia bibliográfica, pero insertados en un texto grotesco o hiperbólico.

La historia es una forma de ficción, ya que no puede llegarnos directamente, sino a través del filtro de sus protagonistas, sus testigos y de aquellos que, después de los acontecimientos, hacen investigaciones, la estudian y sacan conclusiones. (<sup>12</sup>Aínsa, abril, 1991:26)

La novela es un “bordado de ficción” con un “hilo de lenguaje” alrededor de un episodio histórico real. El arcaísmo, el *pastiche* y la parodia son procedimientos utilizados para la “reconstrucción” del pasado. Fernando Aínsa menciona dos formas de reconstruir la historia: primera, la fabulación de la realidad, pues la ficción y la historia se entrelazan y, a menudo, la frontera es líquida; segunda, la escritura o reescritura obsesiva de un texto antiguo para enriquecer el continuo de la literatura.

Él mismo dice: “buscar entre las ruinas de una historia desmantelada por la retórica y la mentira al individuo auténtico perdido detrás de los acontecimientos, descubrir y ensalzar al ser humano en su dimensión más auténtica, aunque parezca inventado, aunque lo sea”, es la característica más importante de la nueva novela histórica. (<sup>12</sup>Aínsa, 1991:31)

En conclusión, la obra de arte adquiere su carácter histórico porque el objeto mismo del retrato artístico son siempre seres humanos, medios y situaciones de un cierto momento histórico.

“Cada obra de arte aparece como el resultado y resumen del pasado gracias a sus elementos tradicionales y como origen de una nueva descripción de este pasado, de una nueva orientación y visión histórica, gracias a sus rasgos originales y actuales. Habida cuenta de que toda imagen del pasado se dirige a una conciencia actual, solamente vemos del arte pretérito lo que se puede percibir desde el presente, el poder recreativo de las tendencias evolutivas actuales no es menor que su impulso hacia delante”. (<sup>11</sup>Hauser, 1975:109-110)

Justamente las novelas cuyo tema es el personaje del dictador o caudillo, una imagen más amplia de los gobiernos dictatoriales, entran en lo llamamos la novela histórica.

Referencias:

- <sup>1</sup>Finley, Moses, *Uso y abuso de la historia*, trad. de Antonio Pérez-Ramos, Barcelona: Editorial Crítica, 1979.
- <sup>2</sup> Aristóteles, *El arte poético*, Argentina: Colección Austral, 1948.
- <sup>3</sup> Luciano, *Obras*, trad. del griego Juan Zaragoza Botella, t. I-III, Madrid: Gredos, 1990.
- <sup>4</sup> Carr, Edward, Hallet, *¿Qué es la historia?*, trad. de Joaquín Romero Maura, México: Ariel, 1990.
- <sup>5</sup> Corcuera, Sonia, *Voces y silencios en la historia. Siglos XIX y XX*. México: FCE, 1997.
- <sup>6</sup> Collingwood, R. G., *Idea de la historia*, trad. De Edmundo O'Gozman y Jorge Hernández Campos, México: Fondo de Cultura Económica, 1952.
- <sup>7</sup> Berinstáin, Díaz, Helena, *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*, México: UNAM, 1997.
- <sup>8</sup> Domínguez, Antonio Garrido, *Teorías de la ficción literaria*, (compilación de textos), Madrid: Arco, 1997.
- <sup>9</sup> Pozuelo Yvancos, José Mará, *Poética de la ficción*, Madrid: Síntesis, 1993.
- <sup>10</sup> Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, trad. del francés Agustín Neira, México: Siglo XXI, 1996, t. I, II, III.
- <sup>11</sup> Hauser, Arnold, *Sociología del arte*, trad. del alemán Vicente Romano Villalba, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1975.
- <sup>12</sup> Aínsa, Fernando, “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana”, Cuadernos Americanos, 4 (28), México, UNAM, año V, julio-agosto, 1991.

## CAPÍTULO II. La novela del dictador: narrativa de carácter histórico

### **El marco teórico**

Como señalé en el capítulo anterior, la novela histórica presenta una forma “híbrida”, es una amalgama de dos naturalezas totalmente diferentes: la de la historia y la de la ficción. Los acontecimientos reales se entretajan con el puro invento literario construyendo toda la trama de la obra. Obviamente, el grado de historicidad varía en las novelas particulares, pero siempre su presencia es perceptible. El papel de la novela histórica consiste en esbozar un panorama de la historia a través de la ficción, es decir la fantasía se vuelve un “pincel” con que el artista pinta su cuadro histórico conforme a su imaginación, siempre con el fin de persuadir sobre su verdad.

Los personajes de la novela histórica gozan de plena libertad, una vez metidos en sus contornos actúan acorde con la lógica del transcurso de la obra, sin el peso que les impone el mismo autor. En la novela histórica los individuos concretos están sujetos a los problemas, las situaciones, determinados por una circunstancia histórica concreta. La historia para el historiador desempeña un papel diferente que para el novelista. Para el primero es un objeto de saber y para el segundo es una fuente de inspiración.

### *El proceso de ficcionalización del personaje histórico*

La mayoría de los elementos históricos introducidos en las novelas particulares son los grandes avatares o acontecimientos de un lapso del tiempo histórico, incluyendo los gobiernos personalistas como los del caudillo, dictador o tirano tan conocidos en Hispanoamérica. Sin duda, cada novela sobre el dictador o sobre la dictadura entretaje la historia con la ficción, pues en los hechos reales está inscrita la historia ficticia. Los tiranos literarios, a menudo, son figuras históricas que quedan interiorizados por la ficción adquiriendo la imagen conforme al proceso por el cual pasan. La personalidad de la figura histórica queda desfigurada, transformada, la persona real se vuelve un personaje de la novela, adaptada perfectamente a las necesidades de la ficción. En la novela las figuras históricas adquieren personalidades ficticias, actúan de una manera adecuada a los intereses del autor, que lleva consigo una deformación de la realidad que está sumergida, acomodada a las exigencias de la ficción. En algún sentido, se puede decir que



los personajes de las novelas históricas adquieren formas de actuar de las personalidades reales. La figura del dictador histórico establece un modelo para la creación de un personaje ficticio que tenga sus cualidades. Los dictadores literarios se mueven en sus espacios también ficticios, pero, en muchos casos, resultan dar la imagen verosímil de las personalidades históricas. Por supuesto, hay también novelas donde tanto los acontecimientos como la misma figura del tirano nada tiene que ver con la realidad, como en el caso de *El otoño del patriarca* que pertenece al puro producto de la ficción. Es un tipo de la novela donde no aparece ninguna marca que testifique lo histórico. Su genio consiste en eso, que el personaje, aunque privado de lo histórico, condensa muchos rasgos de personalidades históricas que puedan funcionar como sus prototipos.

Sin duda, la novela puede profundizar más allá de lo que fue la misma historia, devuelve la verdadera figura de la persona-hombre, en la dialéctica creadora del personaje. Los actores reales de la novela son los que fueron enterrados en la historia y después resucitados por la ficción. Las personalidades históricas como los grandes jefes, guías de sus naciones, resucitan y actúan en las hojas de papel siempre conforme a lo que les impone el mismo autor.

#### *Dictador: objeto de la narración*

El dictador y su sistema de gobernar es un tema ya abordado por los novelistas del siglo XIX, donde los llamados “libertadores” de los países coloniales dependientes de la Corona española brotaron masivamente. Las luchas independentistas eran un “germen” para el surgimiento de los guías, grandes jefes de las jóvenes naciones. El poder en los países nuevamente constituidos se iba centralizando; para fines del siglo XIX y principios del XX se encuentran en una sola persona, lo que dio, lugar a los comienzos de la nueva era, la de los dictadores.

Los escritores del siglo XIX vieron en la palabra y en la ficción literaria un arma de denuncia y movilización contra el tirano. El poder político de la palabra escrita, la tradicional vinculación de los escritores a la vida política y el frecuente combate contra los múltiples regímenes tiránicos, constituyen una primera y genérica explicación del surgimiento y supervivencia de la narrativa de tema dictatorial. La dictadura y la figura histórica (o ficcional) que la encarna, de alguna forma manifiestan o representan algo sustancial del proceso histórico hispanoamericano.

En 1848 Domingo Faustino Sarmiento publica *Facundo*, la primera novela hispanoamericana donde el caudillo, Juan Manuel Rosas (1829-1852), figura como su parte esencial. En esta narración se ve la confluencia de la filosofía, ideas literarias y sentimientos de los autores de esta época. La novela escrita en la época romántica refleja plenamente otras más relevantes pretensiones: forjar una conciencia nacional, donde los mitos y leyendas nacionales empiezan a surgir.

Otra novela donde la temática del dictador está muy vigente es *Amalia* de José Mármol, publicada al principio por entregas y en 1851 como obra entera. También aquí la figura de José Manuel Rosas es un arquetipo del dictador hispanoamericano. Es una obra romántica donde los episodios amorosos se entretajan con la historia de los gobiernos dictatoriales de Rosas.

Desde la aparición de *Facundo* y *Amalia* hasta la publicación de *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias pasa casi un siglo. Son años de grandes esperanzas que se ven frustradas, y años de grandes catástrofes, cuyas recurrencias se sienten en Hispanoamérica. Son años de la revolución liberal, la Revolución Mexicana, la Revolución Rusa, la Revolución Cubana, la crisis económica con su consecuente depresión. Prácticamente en cada caso, después de fortalecerse los gobiernos revolucionarios, a lo largo de un cierto periodo, el poder ilimitado pasaba a las manos de una persona, que dio lugar después a las dictaduras. Sin duda, este fenómeno de los gobiernos autoritarios se puede observar prácticamente en cada país del continente hispanoamericano:

“las dictaduras, más o menos paternalistas, de los hacendados elevados a la primera magistratura y que durante decenios rigieron sus países como lo hacían con sus vastas haciendas, o de los militares que intentaban trasladar la conformación del cuartel a las formas de la convivencia social, o incluso de aquellos raros profesionales imbuidos de mesiánica e ilustrada fe en que habían sido ungidos como protectores, guías y únicos intérpretes de la voluntad popular”. (Ángel Rama, 1976:5)

#### *El papel de la historia y la ficción en la creación de la novela sobre el dictador*

Antes de revisar la última obra de Mario Vargas Llosa sobre el dictador revisaré previamente las cinco novelas más sobresalientes que crean el arquetipo de un dictador germinado y fortalecido en la realidad hispanoamericana: *La sombra del caudillo*, *El señor presidente*, *Yo el Supremo*, *El*

*recurso del método y El otoño del patriarca*. La revisión de estas novelas, desde el punto de vista del personaje del dictador y del papel de la historia en la construcción de la obra de ficción, acercará la figura del dictador como un personaje real ficcionalizado. También esto ayudará a ver cómo el personaje ficticio se vuelve un símbolo, un “objeto universalizado”, que podría convertirse en un arquetipo de la figura histórica, como se observa sobre todo en la última novela.

El drama de cada una de estas novelas está ubicado en una diferente región geográfica de Hispanoamérica. Los escritores enfocan la figura del dictador de una manera diferente, sus ángulos de representar el personaje varía. También las técnicas de la narración de los autores difieren. Lo que hay que subrayar es sobre todo el grado de historicidad en las obras particulares y el papel de la ficción para mostrar la realidad de los feroces gobiernos dictatoriales. La historia en cada una de estas obras se entreteje con la ficción, pero en unas su presencia es más notable y en otras sólo constituye un “detonador” al servicio del puro invento literario.

Estas novelas muestran diferentes puntos del enfoque elaborado por sus autores, pero siempre con la finalidad de dar la imagen de la idiosincrasia de un personaje histórico, un sincrético dictador hispanoamericano. La caricaturización y parodia al tratar el tema nos lleva a conocer la absurdidad del mundo del tirano. La ironía muestra la desproporción de lo que es y lo que debiera ser, entre la realidad y desnaturalización a que la someten las leyes del dictador. Lo que unifica a todas estas novelas es el manejo de la sátira en la representación de la efigie del dictador, es decir la reducción al absurdo: la degradación y desvalorización mediante el rebajamiento de su dignidad. Mijaíl Bajtín en *François Rabelais. La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* señala que todo el sistema de “degradaciones” tiene una relación fundamental con el tiempo y los cambios sociales e históricos. A mi parecer, este tipo de representación del mismo tirano rebajado hasta la categoría de lo animal, como sus propias necesidades, actividades, comportamientos reducidos al simple instinto, tienen como objetivo ridiculizar al personaje, darle el aspecto de extraño, pero en el sentido puramente negativo.

### ***La sombra del Caudillo de Martín Luis Guzmán (1928)***

#### *Historia-ficción*

Es una novela histórica donde la historia constituye un “detonador” para la fantasía, donde emerge el panorama de los gobiernos despóticos en los que la figura del dictador forma su centro. El escritor enfoca desde cerca los personajes en primer plano, es decir los confidentes, siempre con un estudio del carácter y, en fin, detrás de estos personajes emerge algo sin perfil, una sombra, el Caudillo. Es como una prefiguración de las imágenes donde la efigie del dictador queda inmóvil, estática y sólo las demás figuras actúan, se mueven como si el autor no le diera ninguna importancia al personaje del tirano.

Los episodios reales, como el asesinato de uno de los candidatos a la presidencia, en 1927, el funcionamiento de los primeros gobiernos constituidos después de la Revolución de 1910, la lucha por el poder, la falsificación de los votos, la corrupción, el secuestro y el asesinato son algunos de los elementos que están entrelazados con los episodios puramente literarios, lo que hace que la obra se vuelva más verosímil con respecto a la realidad. Los acontecimientos históricos no son los elementos predominantes, es decir no se trata de dar la plena y, sobre todo, fiel imagen de lo que ha pasado realmente, sino que manejando y amalgamando lo real con lo ficticio crear una historia que tenga la fuerza de persuadir sobre su verosimilitud. La obligación de la novela es presentar su propia verdad con tanta persuasión literaria como para que el lector sea convencido de esta verdad.

#### *Esbozo de la “sombra”*

La obra de Martín Luis Guzmán es una autopsia del poder despótico desde el interior. Aquí, se trata de dar la imagen del funcionamiento de la maquinaria dictatorial cuyo núcleo lo constituye “el líder máximo, indiscutible, la figura del hombre con quien nadie se atrevía, el Caudillo”.  
(<sup>2</sup>Guzmán, 1987:80)

El dictador es una figura central que mueve todos los hilos de los títeres de su guiñol. Es un personaje invisible, una sombra que permanece y actúa siempre “a espaldas”. Sus fantoches se mueven conforme a sus caprichos y él mismo siempre persiste atrás. Hay un distanciamiento en cuanto a representar al dictador, pero si aparece una referencia a su persona es siempre con una carga de desprecio. La figura del dictador es la encarnación del mal, es un monstruo cuyos tentáculos están metidos en cada esfera de la vida del pueblo, aunque él mismo siempre permanezca invisible. Lo que se percibe en toda la obra es sólo su sombra, su presencia

fantasmagórica. El dictador como la figura, cuya presencia, aunque episódica e incorpórea, se percibe en cada acción y hace que su importancia vaya creciendo.

Las mismas descripciones del personaje son muy escasas. Antonio Castro Leal en el prólogo a la novela señala que,

“El Caudillo aparece en dos ocasiones en la novela; la segunda vez más fugazmente que la primera. Con unas cuantas réplicas, intencionadas, concisas, y unas cuantas preguntas inquisitivas y capciosas. Subraya con la mirada el sentido de las palabras. Revela en su dinámica el hábito de mandar y la seguridad de ser obedecido. Pero su sombra es inmensa: se proyecta sobre toda la acción de la novela. Todos están pendientes de su decisión. Los que se atreven a desafiarla lo hacen con esperanza de inclinarla, en determinado momento, en su favor. Cuando se conoce su decisión la acción precipita hacia la catástrofe. Se reconoce al personaje en los pocos y bien escogidos rasgos que lo describen”. (Guzmán, 1982:XII)

La descripción del Caudillo adquiere en Martín Luis Guzmán una forma de animalización, tiene como objetivo parodiar, o más bien, ridiculizar al personaje: “los ojos de tigre, le fluían fulgores dorados, magníficos” lo que lleva consigo provocar el temor. Es una imagen fría del mal, de temor, que define a la figura del Caudillo. El déspota no es una persona, es algo desfigurado, desnaturalizado, es un tipo cuya única función se reduce a una sola cosa: preservar el gobierno despótico:

“de fusilar a enemigos comunes; quitar de en medio, acosándolos, negándolos, traicionándolos, estorbos y rivales... Jefes y guiadores, si ningún interés común los acerca, son siempre émulos envidiosos, rivales, enemigos, en potencia o en acto. Así ocurre que al otro día de abrazarse y acariciarse, los políticos más cercanos se destrozan y se matan. De los amigos más íntimos nacen a menudo, en política, los enemigos acérrimos, los más crueles”. (Guzmán, 1987:42-43)

La novela de Martín Luis Guzmán es un estudio minucioso de la lucha por el poder donde el fraude, la corrupción y la eliminación de los llamados “incómodos” se vuelve su arma. Por encima de este gran monstruo de tiranía, figura la sombra del Caudillo, el ser que ordena siempre “a espaldas”, un mal espíritu que persiste atrás. Es la imagen del dictador todopoderoso, omnipotente y perceptible en cada episodio de la obra, pero su figura, tanto en el sentido físico como psicológico permanece totalmente misteriosa. Lo que importa es su actuar, su persistencia como una imagen fantasmagórica metida y grabada en la mente de sus súbditos que actúan

conforme a sus deseos. Todo acontece sin su persona, pero siempre con la permanencia de su sombra.

### ***El señor presidente de Miguel Ángel Asturias (1946)***

#### *Lo histórico-ficticio*

El dictador guatemalteco Manuel Estrada Cabrera (1889-1920) se volvió un personaje literario de una de las más conocidas novelas sobre el dictador escritas por Miguel Ángel Asturias, quien vivió su infancia y los primeros años de su juventud durante aquel régimen. Sin duda, Asturias no proporciona un relato histórico sino crea, con su arte, un mundo de ficción en el cual vierte su visión de los valores nacionales y las realidades de la cultura hispanoamericana. Además, al penetrar en la naturaleza humana, al enfocar los problemas interiores del hombre frente a una circunstancia histórica, el relato alcanza una dimensión universal. Sin embargo, esta imprecisión en cuanto al lugar de acción y sobre todo la niebla que cubre el verdadero nombre del dictador hace que el lector esté frente a un misterioso y, al mismo tiempo, absurdo mundo que puede existir en cada dimensión tanto espacial como temporal. El tirano, el Señor Presidente puede “resucitar” y construir su reino en cada parte del mundo, a lo mejor es éste el verdadero mensaje de Miguel Ángel Asturias.

La obra de Miguel Ángel Asturias es una obra de ficción, pero inspirada en los innegables hechos históricos. La misma historia se vuelve un “nutriente” de la ficción. La figura de Manuel Estrada Cabrera está sometida al proceso de ficcionalización. Él mismo metido en el transcurso del trama literaria se convierte en un personaje ficticio, que actúa conforme a las exigencias de la obra de ficción. La atmósfera de constante terror, de miedo, comparable con un infierno presidido por el tirano como Luzbel, el Príncipe de las Tinieblas, refleja fielmente la realidad guatemalteca durante la época del régimen de Estrada Cabrera. El aire que tiene el “olor” de la muerte se extiende por todos los rincones de un país donde la prisión, la tortura y la muerte se podían notar tanto en los testimonios históricos como en la misma obra de ficción. La historia se vuelve sólo un elemento del testimonio de la realidad existente que es un “trampolín” para el puro invento literario. El tronco de la obra es un lapso de tiempo histórico, el de la época del gobierno de Manuel Estrada Cabrera, pero la ficción es un elemento primordial que permite crear y recrear el

mundo del absurdo. Es un mundo ficticio, rígido, imaginado, por un personaje también ficticio, pero cuyas referencias resultan históricas y reales, como su propio reino.

### *Retrato del “señor de las tinieblas”*

La novela es el esbozo de un panorama del régimen tiránico, cuya figura central se da a conocer sólo por el nombre de Señor Presidente. El dictador es una encarnación de algo temeroso, diabólico: el señor de las tinieblas, cuya vestimenta de color de luto despierta el temor: “El presidente vestía, como siempre, de luto riguroso: negros zapatos, negro el traje, negra la corbata, negro el sombrero que nunca se quitaba; en los bigotes canos, peinados sobre las comisuras de los labios, disimulaba las encías sin dientes, tenía los carrillos pellejados y los párpados como pellizcados”. (Asturias, 1966:35)

El tirano de Miguel Ángel Asturias es un personaje mitificado, una encarnación del dios prehispánico. Adriana Sandoval subraya que el mismo autor identifica el personaje del Señor Presidente con el dios Tohil de la mitología maya-quiché, pero también hay una presencia de mitos de otras culturas precolombinas. (Sandoval, 1989:33-34) Su figura oscura y siniestra se mantiene físicamente distante, remota, oculta en la sombra, lo cual acentúa el temor de los subordinados. Es una encarnación de todo el mal, completamente despreciable. Su presencia evoca el miedo, el dolor y la muerte.

Miguel Ángel Asturias tiende a expresar el poder deformante de la dictadura que se manifiesta en la violencia y en el desarraigo de todo valor moral. La realidad bajo la dictadura del Presidente está presentada como un reflejo por espejos deformados definiéndose en la oscuridad y en lo irrespirable. El mundo construido por el dictador se apoya en la hipocresías, vejaciones, adulaciones, engaños y, por supuesto, en el constante miedo que llena toda la atmósfera de la novela. El miedo rige cada esfera de la vida del pueblo. La dictadura creada por el Presidente es un mundo de mentira, la mentira que cubre todos los huecos. La mentira y la apariencia son una base para que el reino del Señor Presidente pueda existir y funcionar. El gobierno aparenta ser, cubre la verdad con la mentira. Asturias entretiene la realidad y la apariencia, a menudo también la mentira, dando un múltiple enfoque sobre el gobierno de un caudillo. Es un conflicto entre la sociedad y el hombre, que ya se observa primeramente en el título de la novela y su contenido. No es sólo una obra sobre el dictador sino también sobre una dictadura, la maquinaria del poder y

los efectos de ésta en una sociedad. El dictador es una sombra que permanece detrás de todos los hilos. Giuseppe Bellini en su estudio dedicado a la obra de Miguel Ángel Asturias *De tiranos, héroes y brujos* señala que,

“El vigor de Miguel Ángel Asturias reside en la profunda caracterización de los personajes en sentido negativo, en la denuncia de una realidad oscura que se repite en toda dictadura, sin que por ello falte una salida hacia la esperanza. El dictador y su sistema salen condenados para siempre como una germinación monstruosa del mal, algo totalmente indigno de la naturaleza humana”.<sup>(5)</sup> Bellini, 1982:22)

Sin duda, la figura del Señor Presidente es más compleja. Es un ser que posee las cualidades sobrenaturales de las cuales está privado el Caudillo. Guzmán no le atribuye ninguna característica sobrenatural sino que, a través de la sátira, la animalización tiende a especificarle. El grado del misterio, el asombro que rodea al personaje del dictador es mucho mayor en *El señor presidente*, sobre todo por la atmósfera que él mismo crea alrededor de su persona a través de toda la obra. En *La sombra del Caudillo* esta densidad no es tan perceptible. El Caudillo también está representado como una sombra que está atrás de todo, pero su presencia no alcanza una dimensión tan diabólica como la del Presidente.

La efigie del dictador en *La sombra del Caudillo* y *El señor presidente* está presentada como un esbozo para una más compleja imagen, ya enriquecida en el estudio psicológico y filosófico de la figura del tirano hispanoamericano. Las novelas posteriores dan el siguiente paso en cuanto a enfocarse sobre todo en el interior de su personaje. Ya no su presencia metafísica extremadamente satánica que marca todas las páginas del libro, sino ahora el dictador se nos presenta como un ser carnal, palpable e, incluso, “ilustrado”, cuyo destino es el propio sacrificio a su país. Ya no es una sombra que lo vigila todo desde la sombra, es un ser humano de carne y hueso que actúa en persona, cuyos actos y órdenes se vuelven visibles, palpables y perceptibles a través de las obras como *Yo el Supremo*, *El recurso del método*, *El otoño del Patriarca*.

### ***Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos (1974)**

#### *Historia-ficción*

La obra es una indagación sobre el poder y su influencia en la colectividad, a través de diferentes interpretaciones en las que la realidad y la fantasía se entrelazan y se amalgaman en el curso de la



narración. El proceso de dictar y escribir constituye la esencia de la novela. A medida que el dictador sigue dictando, la historia de su país va justificando cada una de sus acciones.

El Supremo es el dictador sincrético, es decir condensa dos naturalezas: la de un ser histórico y la de un ser ficticio. Obviamente, estas nociones se hunden, se amalgaman y crean la efigie del personaje trasladado de la dimensión histórica a la ficcional. La obra es la pura ficción literaria, pero basada en la historia real. Tanto los acontecimientos históricos como el mismo personaje están sometidos a un proceso de ficcionalización, están acomodados a las exigencias del autor. *Yo el Supremo* es una novela histórica donde la historia constituye una fuente de la cual el novelista extrae, a su gusto, lo relevante para dar a la obra su verosimilitud. Como señala Adriana Sandoval, “*Yo el Supremo* es también una investigación dentro de la historia de Paraguay...Roa intenta alcanzar una comprensión de su país en el siglo veinte al ver primero la época en que se inicia su vida independiente- época en que vivió el Supremo”. (Sandoval, 1989:94)

Las numerosas citas al pie de la página del compilador, de historiadores, de contemporáneos del Supremo, etc., introducidas por Roa Bastos, hacen que la obra tienda a mantener la dimensión de su verosimilitud, la persuasión de su fidelidad a la realidad. En la obra se percibe una especie de malabarismo del autor con los conceptos realidad-ficción. El lector está ante una serie de narraciones que tienden a aparentar ser reales o ante una serie de sucesos que el autor sabe que son sólo un producto de la ficción. Roa Bastos re-crea una verdad histórica a través de diferentes discusiones interpretaciones. Cada versión de la verdad es tomada como la verdad o, al revés, ninguna llega a ser la verdad.

En algún sentido es también una historia novelada, una actualización del ayer en el hoy, los tiempos establecen una oposición dialéctica, una unidad en la narración. El pasado, encarnado en un personaje histórico se actualiza, mientras el presente, momentáneo, se historiza. (Carblyle, 1937:115-121)

A través de la obra, la historia y la ficción se entrelazan, se yuxtaponen, se amalgaman: el dictador reflexiona sobre la historia del Paraguay y al mismo tiempo está consciente que estos hechos reales están interpretados, transformados, a menudo falsificados conforme a sus necesidades por los que cultivan la literatura:

“Los llamarán los Libros de Historia, novelas, relaciones de hechos imaginarios adobados al gusto del momento o de sus intereses. Profetas del pasado, contarán en ellos sus inventadas patrañas, la historia de lo que no ha pasado. Lo que no sería del todo malo si su imaginación fuese pasablemente buena. Historiadores y novelistas encuadernarán sus embustes y los venderán a muy buen precio. A ellos no les interesa contar los hechos sino contar que los cuentan”. (7:Roa Bastos, 1974:28)

La novela siempre ha sido considerada como la interpretación de hechos y sucesos de la realidad, los verdaderos relatos de todo lo acontecido. La novela como algo que no es real, algo donde la fantasía impera. Dr. Francia ve en la literatura una forma de transfigurar la realidad y, al mismo tiempo, de crear la imagen de su persona como la que “no escribe sino hace la historia según su voluntad”. El déspota teme no a la historia, sino a la literatura, la ficción plasma la imagen más fiel de la realidad.

Roa Bastos, como marca Ángel Rama en su estudio sobre *Los dictadores latinoamericanos*,

“Ha retornado al pasado, ha restaurado concepciones literarias del XIX que parecían perdidas, ha revisado por lo tanto la teoría imperante de la novela en América Latina, pero desde una perspectiva rigurosamente contemporánea. Aun cuando se refiere a un personaje de la primera mitad del XIX, aun siendo estrictamente fiel a la veracidad histórica”. (1:Rama, 1976:24)

### *Figura del “Personaje Supremo”*

El Supremo, al igual que el Caudillo y el Señor Presidente, se mantiene alejado del pueblo. Cree que este alejamiento, la distancia que conserva entre él y los demás mortales, incrementa la imagen de su persona como un Dios o un Supremo. El dictador de Roa Bastos se nombra a sí mismo: “YO soy ese PERSONAJE y ese NOMBRE. Suprema encarnación de la raza. Me habéis elegido y me habéis entregado de por vida el gobierno y el destino de vuestras vidas. YO soy el SUPREMO PERSONAJE que vela y protege vuestro sueño dormido, vuestro sueño despierto”. (9:Roa Bastos, 1974:282) Es un personaje todopoderoso, en cuyo poder se halla hasta el destino y los sueños de cada uno de los mortales. Nada ni nadie tiene libertad, todo está bajo el control del Supremo, aunque él mismo aparente permanecer alejado de sus súbditos.

El dictador de Roa Bastos actúa personalmente, dicta la historia de su país al mismo tiempo que va dando la razón de su gobierno como el único remedio para la salvación de su nación. Es un ser

perfectamente consciente de sus razones, que se cree Dios y en cuyas manos está todo el bien de su pueblo. A su gobierno le llama la Dictadura Perpetua. Él mismo está consciente de su gran sacrificio a su nación que le priva de todo lo que es accesible para los demás mortales. El Dr. Francia reflexiona sobre la triste historia de su país y lo que habría sido sin él.

### **El recurso del método de Alejo Carpentier (1974)**

#### *Historia-ficción*

La novela de Carpentier se vuelve muy peculiar sobre todo desde el punto de vista de tratar la historia como un elemento necesario para la imaginación literaria. La historia, según Carpentier,

“es el despliegue de un sentido direccional que sólo es posible interpretar plenamente cuando el dibujo se ha plasmado. De allí que el novelista debe escribir sobre lo “ya sucedido”. La historia tiene un sentido teleológico, aunque de hecho fluctúa, se aparta de él para recobrarlo en determinados momentos en que el devenir y el destino coinciden”. (8. Mazziotti, 1972:55)

Para Carpentier, la historia es algo que da el rumbo a la ficción y que, en algún sentido, le facilita su propio curso. En *El recurso del método* el lector está ante una condensación de los hechos y las fechas que no tienen vínculos entre sí. Tanto los acontecimientos como las fechas no transcurren cronológicamente, el autor no conserva prácticamente ninguna continuidad temporal en la narración.

“Carpentier no sólo menciona los acontecimientos ocurridos en la historia de su propio país, sino incluso entremezcla nombres, hechos y acontecimientos de otros países hispanoamericanos, norteamericanos y europeos. Sin duda, es un mundo poblado por los déspotas históricos. En cuanto a la determinación temporal, Carpentier llena la novela de fechas referentes a días y meses, indica hasta años, pero sin aclararlos con precisión en su temporalidad”. (3. Bellini, 1982:41)

La historia, o más bien algunos elementos extraídos de ella, sirven al autor en la creación del mundo ficticio casi sin referencias específicas, pero al mismo tiempo en este mundo de la ficción el lector puede encontrar los vínculos, las relaciones con cada dimensión tanto espacial como temporal. A pesar de la escasez de las referencias a lo histórico, como señala Adriana Sandoval citando a Lukács, se trata de una novela histórica sobre todo porque las figuras actúan de tal manera que aparecen como verdaderos representantes de la crisis histórica, ya que cada novela

histórica manifiesta los grandes avatares de un lapso de tiempo específico. En la obra, la historia es un soporte para la creación del mundo ficticio, que hace que ésta adquiera la dimensión de verosimilitud. La historia (los acontecimientos reales mencionados, sin conservar ni su cronología ni su geografía) y sobre todo la condición humana, su destino (el aspecto existencial y metafísico), son las primordiales preocupaciones del escritor. La historia le sirve para esbozar la imagen del mundo de la fantasía, que por ésta parezca más similar a la realidad. Como bien advierte Carpentier,

“tanto los acontecimientos narrados como los personajes ficticios se sustraen a la época en que transcurre la trama y adquieren significados complementarios. Así la novela gana en universalidad. Y aunque su acción se extiende sobre un lapso de quince años (1913-1928), claramente situado en la historia de este siglo, el personaje, por su omnipresencia en el continente, rompe con su propia cronología, situándose, a la vez, *antes y después* de la época, en que lo hace vivir el autor...Estos anacronismos al mismo tiempo subvierten y contaminan la escritura con resonancia de sucesos anteriores y posteriores, literarios y reales, y quiebran el marco histórico”. (Echevarría, 1998:211-212)

La obra de Carpentier alcanza una dimensión universal no sólo por crear el arquetipo de todos los dictadores hispanoamericanos, sino también por las ideas minuciosamente analizadas. Sólo la novela de Carpentier alcanza un círculo más extenso, es decir toca los acontecimientos ocurridos en Europa, un “germen” de las enfermedades expandidas a lo largo del tiempo en el continente hispanoamericano.

#### *Figura “ilustrada”*

El Primer Magistrado es un producto, un conjunto de características de diferentes dictadores hispanoamericanos. El escritor crea la efigie de un déspota hipotético que se da a conocer sólo por el nombre y cuya finalidad consiste en plasmar una imagen más universal y total. Es un retrato múltiple que no representa a ningún dictador en particular y al mismo tiempo encarna a toda la clase de los dictadores. Es un personaje hipotético, metido en una trama puramente ficticia. Por segunda vez, en las novelas analizadas hasta este momento, nos topamos con el déspota “ilustrado”, un gran conocedor del arte europeo y particularmente francés. Carpentier se acerca en la elaboración de la esfinge del dictador a la de Augusto Roa Bastos. El tirano no es una fantasma, un personaje enigmático, una sombra que está presente en cada acto del drama,

sino un ser humano que actúa y que está enfocado desde cerca. Como señala Giuseppe Bellini, “la figura del dictador va asumiendo una nueva dimensión, muy humana”. (⁵Bellini, 1982:42-43)

Este aspecto de lo humano está ausente en la obra de Augusto Roa Bastos. Aquí el narrador representa al Supremo como un personaje maligno, cruel, que rige hasta los sueños y los destinos humanos. El Supremo dicta la historia de Paraguay y al mismo tiempo es su principal actor. Como Dios y Supremo es la misma persona, a él pertenecen los sueños y el destino de su pueblo.

En el caso del Primer Magistrado acontece de manera diferente, pues según Adriana Sandoval, el dictador de Carpentier “a pesar de que es una figura central en la novela, la narración no se hace a todo lo largo a través de su propio punto de vista”, aunque su visión prevalece. (³Sandoval, 1989:143)

El Primer Magistrado está también sometido al análisis psicológico. Carpentier penetra en su interior extrayendo sus pensamientos, sentimientos, sensibilidades, pero también su conducta ante el peligro de perder el poder. Es un retrato psicológico de cualquier hombre en cuyas manos está el poder. El Primer Magistrado, como el Supremo, reflexiona, habla en persona, es decir concentra toda la atención del lector. También es un tirano “ilustrado”, consciente del papel que se le concedió: el sacrificio a su país. El Magistrado es un personaje de ficción que, al mismo tiempo, pretende ser un arquetipo de todos los dictadores surgidos en Hispanoamérica.

### **El otoño del patriarca de García Márquez (1975)**

#### *Historia-ficción-mito*

García Márquez crea el mundo de ficción donde está plasmado un panorama fragmentado de la vida hispanoamericana desde el descubrimiento de América hasta hoy día. Desde mi punto de vista, es difícil constatar que *El otoño del patriarca* sea una novela histórica. Sin duda, esta dificultad consiste en que la novela está privada prácticamente de lo que se podría llamar las especificaciones del marco histórico. Lo que prevalece, o más bien domina, es la pura fantasía. A diferencia de las cuatro novelas anteriores es una obra basada en la pura imaginación artística del autor. Lo que se puede observar en cuanto a la historia es lo histórico mitificado. El dictador, la historia sobre él está presente sólo en la memoria de la gente y no es posible comprobar la verdad de su historia.

*“Patriarca” mitificado*

Lo que le caracteriza es su vida milenaria, mítica, satírica e irónica en que se ven reflejados todos los tiranos hispanoamericanos, convirtiéndose en la epopeya de un “cáncer” de Hispanoamérica: el caudillo. Gabriel García Márquez, en su manera de esbozar la figura del dictador, en cuanto a su omnipresencia demoníaca, se acerca a la de Martín Luis Guzmán y de Miguel Ángel Asturias. Principalmente, se puede observar la analogía de la efigie mítica del tirano con la del Señor Presidente. La obra de Gabriel García Márquez es una vuelta al estado primigenio en la manera de narrar la “historia” del tirano, y así el círculo se cierra. Roberto González Echevarría, en su estudio *Mito y archivo*, hace hincapié en que la historia latinoamericana está narrada a través del lenguaje del mito, que está concebido como la historia del otro, una historia “forjada por el incesto, el tabú, y el acto fundador de dar nombre”. (Echevarría, 1998:49)

El Patriarca está enfocado en la intemporalidad, él mismo es el inicio y fin de la historia de su pueblo. Es una figura creada para las necesidades de su pueblo, porque como comenta El Magistrado de Alejo Carpentier:

“Nada camina tanto en este continente como un mito”. El pueblo se nutre del mito que es tan indispensable para su subsistencia: “todo se había acabado antes que él, nos habíamos extinguido hasta el último soplo en la espera sin esperanza de que algún día fuera verdad el rumor reiterado y siempre desmentido de que había por fin sucumbido a cualquiera de sus muchas enfermedades de rey, y sin embargo no lo creíamos ahora que era cierto, y no porque en realidad no lo creyéramos sino porque ya no queríamos que fuera cierto, habíamos terminado por entender cómo seríamos sin él, qué sería de nuestras vidas después de él”. (Márquez, 1999:243-244)

El mito del dictador es cuestionado e ironizado convirtiéndose en algo absurdo que deja al desnudo tres aspectos: la soledad, la alienación y la muerte. La dictadura existe en el mito del pueblo. El pueblo está acostumbrado a tener un dictador en el gobierno, a un hombre al que en realidad no conoce, pero a falta de éste conocimiento la imaginación suple lo inexistente para crear el mito. El mito, señala Katalin Kulin en su obra *La creación mítica en la obra de García Márquez*, “no trata de la realidad sino de una realidad histórica actual valorizando el pasado y previendo el futuro. Por eso, el mito no es ni verdadero ni falso sino simplemente válido”. (Kulin, 1980:172) Obviamente, el mito del dictador en García Márquez no tiene que responder al concepto de verdad o falsedad. Simplemente, el mito sobre el Patriarca es válido, ya que está

creado por el pueblo que existe sólo gracias a él. Pero, también el tirano nutre cada mito cada vez que puede. Por un ardid, el dictador consigue un doble que hace que la figura del caudillo se multiplique y pueda estar en dos lugares a la vez.

En esta obra el caudillo queda convertido en un ser cuyo destino es la destrucción (muerte), la soledad y la enajenación del mundo. A través de la obra se percibe, en algún sentido, la compasión del autor hacia su personaje. El Patriarca es una idea que vive en la memoria de su pueblo, pero al mismo tiempo no es una representación abstracta, fantasmagórica, diabólica, sino una imagen humanizada, que está sometida a todos los padecimientos a los cuales cada ser humano está condenado. García Márquez crea el mito sobre el tirano que a diferencia del de Miguel Ángel Asturias se acerca a lo humano. Ya no es una encarnación del dios, de algo sobrenatural, sino un ser humano en el que el pueblo quería ver la encarnación de algo extraordinario. Gene Bell-Villada en su ensayo *García Márquez. The Man and His Work*, indica:

“Latin dictators have achieved the status of a kind of world myth, as García Márquez himself likes to remark, and his novel beautifully sums up the historical roots, the felt qualities, and the “spiritual” essence of that myth...*The Autumn of the Patriarch* is a meditation on the larger theme of power itself, an imaginative grid and model that can be applied to tyrants at all levels and to tyrannies of many kind”. (12. Bell-Villada, 1990:174-175)

Los dictadores latinoamericanos han alcanzado cierto estatus de mito mundial, como al propio García Márquez le gusta señalar, y su novela bellamente suma las raíces históricas, las cualidades y la esencia “espiritual” de ese mito...*El Otoño del Patriarca* es una meditación sobre el tema más amplio de poder en sí, una red imaginaria y un modelo que puede ser aplicado a los tiranos a todos los niveles y a tiranías de muchos tipos. (Es mi traducción del fragmento anterior)

El Patriarca es un monarca, un hombre prometido, anunciado por los presagios:

“Era difícil admitir que aquel anciano fuera el mismo hombre mesiánico que en los orígenes de su régimen aparecía en los pueblos a la hora menos pensada, que él mismo designaba con el dedo según los impulsos de su digestión, se informaba sobre el rendimiento de las cosechas y el estado de salud de los animales y la conducta de la gente, se sentaba en un mecedor de bejuco a la sombra de los palos de mango de la plaza...conversaba con los hombres y mujeres que había convocado en turno suyo llamándolos por sus nombres y apellidos como si tuviera dentro de la cabeza un registro escrito de los

habitantes y las cifras y los problemas de toda la nación”. (<sup>10</sup>García Márquez, 1999:101)

Es una historia teológica del dictador cuya persona está elevada a la dignidad divina, en cuyas manos está el destino de su pueblo.

La imagen del tirano mítico de García Márquez está enriquecida por el estudio psicológico. La soledad, la imposibilidad de amar y la destrucción física de su cuerpo, que finalmente lleva a la muerte, son tres aspectos que están minuciosamente examinados por el escritor. El novelista, penetrando en el interior de su personaje, en su condición humana, crea una imagen de un ser trágico, frustrado, fracasado, cuya soledad, enajenación del mundo, falta de amor y vejez forman la condición de su vida. Juan Antonio Ramos señala que: “El déspota, por hacerse hombre, por sensibilizarse, por ‘presentarse’, por dejar de ser muñeco, alegoría, se vuelve psicológico, falible, finito, mortal. Sufre el proceso evolutivo propio de cualquier humano, se integra a la historia y soporta los rigores inherentes a ésta: nacer, ascender, declinar, morir.” (<sup>13</sup>Ramos, 1983:37)

El papel de la historiografía en la ficción literaria, desde mi punto de vista, es uno de los más importantes factores en narrar la “historia” del tirano. La verosimilitud histórica establece un puente entre lo ocurrido realmente y lo imaginado. Ella no tiene connotación con la fidelidad sino con lo que sólo se acerca a la verdad, pero nunca lo es. Justamente, la historia fundida en la ficción literaria desempeña una función de dar esta impresión de lo símil a la verdad. Gracias al enlace de la historia y la ficción la obra adquiere la fuerza más persuasiva sobre la “verdad” de lo contado.

Obviamente, historia y ficción re-crean una imagen de la figura histórica y los acontecimientos pasados que ocurrieron o pudieron ocurrir en cualquiera dimensión espacio-temporal. Independientemente del grado de historicidad las novelas examinadas esbozan un retrato verosímil de la figura del tirano arraigado en la historia de Hispanoamérica.



Referencias:

- <sup>1</sup>Rama, Ángel, *Los dictadores latinoamericanos*, México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- <sup>2</sup>Guzmán, Martín Luis, *La sombra del Caudillo*. Versión periodística, México: UNAM, 1987.
- <sup>3</sup> Asturias, Miguel Ángel, *El señor presidente*, Buenos Aires: Losada, 1966.
- <sup>4</sup> Sandoval, Adriana, *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana 1851-1978*, México: UNAM, 1989.
- <sup>5</sup> Bellini, Giuseppe, *De tiranos, héroes y brujos. Estudios sobre la obra de M. A. Asturias*, Roma: Bulzoni, 1982.
- <sup>6</sup>Carblyle, Thomas, *El Dictador Francia*, trad. del inglés Luis M. Drago, Buenos Aires: Editorial Guaranía, 1937.
- <sup>7</sup>Roa Bastos, Augusto, *Yo el Supremo*, Venezuela: Ayacucho, 1986.
- <sup>8</sup>Mazziotti, Nora, *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1975.
- <sup>9</sup>Echevarría, Roberto González, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, trad. del inglés Virginia Aguirre Muñoz, México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- <sup>10</sup>Márquez, Gabriel García, *El otoño del patriarca*, Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1999.
- <sup>11</sup> Kulin, Katalin, *Creación mítica en la obra de García Márquez*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980.
- <sup>12</sup>Bell-Villada, Gene H., *García Márquez. The Man and His Work*, Carolina: University of North Carolina Press, 1990.
- <sup>16</sup> Ramos, Juan Antonio, *Hacia el otoño del patriarca. La novela del dictador en Hispanoamérica*, Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1983.

### CAPÍTULO III. El ideario político de Mario Vargas Llosa

“Una obra tiene validez en cuanto es reflejo de un momento histórico de la vida del hombre y, precisamente, de la condición de estar limitada a una realidad...” (1MVLL, 1983:100), señala MVLL en su ensayo dedicado a Sebastián Salazar Bondy, un escritor peruano. La literatura de MVLL es un gran testimonio de su época, como lo son las obras de Dostoievski, Balzac o Víctor Hugo, donde queda esbozado el universo del hombre desde sus inquietudes interiores hasta su lugar y papel en una época determinada. El mundo interior y el mundo exterior del hombre quedan profundamente plasmados en su obra estableciendo un verdadero testimonio de la realidad en que vivían sus personajes. Aunque la literatura es más que una exposición de la realidad, ya que en ella esa realidad queda trastornada, modificada. Tanto su naturaleza como el mundo creado por ella es mentiroso. Pero es una mentira, advierte el novelista, a través de la cual se trasluce y se transparenta una verdad profunda. El “truco” de la literatura justamente consiste en mentir revelando la verdad.

La actividad de MVLL no se ciñe solamente al campo literario, sino también al campo de la política. Sus inquietudes socio-políticas no sólo se perciben en las páginas de sus libros o artículos, sino también en la arena política mundial. Presentar a MVLL solamente como un gran novelista es como ocultar una parte de su cara. Separar la política de su obra literaria es prácticamente imposible y creo, sería un asesinato en la misma persona de MVLL. Su actividad política está profundamente arraigada en la literaria y viceversa, su postura humanista encuentra el reflejo en su trabajo político.

#### **El realismo socialista**

La ideología del realismo socialista como panacea para todos los problemas del mundo y la única capaz de crear el mundo ideal se volvió una filosofía, una guía para la mayoría de los jóvenes intelectuales en el mundo entero, obviamente incluyendo al joven novelista peruano. Su primer contacto con la doctrina marxista es cuando ingresa a la Universidad de San Marcos y después milita en Cahuide (1953), una célula estudiantil de orientación comunista donde la filosofía de Georges Pultzer, las doctrinas de Marx y Engels y la obra de Lenin establecían el tema central de las discusiones de sus miembros. “Era la época del reinado absoluto del estalinismo, recuerda en su ensayo *El país de las mil caras* (1983), y en el campo literario, la estética oficial del partido

era el realismo socialista... Nunca pude aceptar los postulados aberrantes del realismo socialista, que eliminaban el misterio y convertían el quehacer literario en una gimnasia propagandista”. (2MVLL, 1990:240)

La fascinación, prácticamente la devoción por el socialismo, como la única solución de la situación socio-política del momento no sólo del Perú sino de todo el mundo, no se limitaba a leer e interpretar las obras de sus grandes teóricos. Frente a la nueva situación, los jóvenes intelectuales buscaban la respuesta al papel que deberían desempeñar como escritores. La solución la encontraban en la lectura de Jean Paul Sartre, cuya filosofía coincidía con sus propias necesidades, sus esperanzas, y no contradecía la teoría marxista. Las “palabras son actos”, la expresión sartreana asociada con la idea del compromiso consistía en

“asumir la época que uno vivía, no las consignas de un partido; en evitar la gratuidad y la irresponsabilidad a la hora de escribir pero no en creer que la función de la literatura podía ser divulgar ciertos dogmas o convertirse en pura propaganda; en mantener las dudas y en afirmar la complejidad del hecho humano, aún en aquellas situaciones extremas- como las del racismo, el colonialismo y la revolución- en las que la frontera entre lo justo y lo injusto, lo humano y lo inhumano, parecía nítidamente trazada”. (1MVLL, 1983:393)

La teoría del compromiso de Sartre, aplicada a la literatura, “consistía en que todo escritor con talento resultaba comprometido, pues la “época”, el “tiempo”, es una noción tan vasta que todos los temas pueden caber en ella, siempre que se relacionen con la experiencia humana. Comprometerse significaba hacerlo políticamente, participar en el combate social de la época a favor de aquellas acciones, clases, ideas que representaban el progreso”.(1MVLL, 1983:393) La idea del compromiso sartreano de la insatisfacción con el orden del mundo, en cierto sentido, también se relacionaba con su concepto de la libertad. Para Sartre, la libertad es una mentira en una sociedad donde “todo el mundo tiene los mismos derechos, pero no el mismo derecho de disfrutar de ellos”. (1MVLL, 1983:73) La desigualdad de la riqueza separa a los hombres y hace que uno posea más libertad de beneficiarse que otro. La lucha contra cualquier forma de desigualdad era uno de los lemas que el socialismo pregonaba. Sin duda, estos dos conceptos coincidían perfectamente en cuanto a tener al pueblo alerta de que el mundo está mal hecho y en este caso el socialismo era un medio para mejorar esta realidad. Lógicamente esta filosofía y la del compromiso se volvieron los eslóganes de los jóvenes intelectuales “enloquecidos” por los lemas, las doctrinas, los conceptos y todo lo que “sonaba” a socialismo, como la única solución a

los problemas sociales. Justamente, obras como *La ciudad de los perros* (1962) y *Conversación en la Catedral* (1969) muestran el compromiso de MVLL con su época. Tanto para Sartre como para MVLL el socialismo era la única solución a los problemas sociales y el intelectual tenía el deber de trabajar por esa solución. Él mismo le llama a Sartre el mandarín intelectual, es decir “el que ejerce un magisterio más allá de lo que sabe, de lo que escribe y aún de lo que dice, un hombre al que una vasta audiencia confiere el poder de legislar sobre asuntos que van desde las grandes cuestiones morales, culturales y políticas hasta las más triviales”. (<sup>1</sup>MVLL, 1983:398)

Lo intelectuales “hechizados” por ideales tan sublimes como la libertad y la igualdad encontraron un territorio muy apropiado a su teoría en una de las islas caribeñas. En Cuba se veía la esperanza de que el sueño de la igualdad social pudiera convertirse en realidad. A la revolución cubana se le imponía la posibilidad de confirmar que los ideales marxistas podrían ser exitosos en la práctica, que era posible crear un mundo donde todos tuvieran los mismos derechos y las mismas obligaciones y donde palabras como el abuso del hombre por el hombre fueran totalmente borradas. El pueblo cubano alimentado con los lemas sublimes emprendió, encabezado por sus líderes, la lucha y luego un camino que le llevaría hacia la “felicidad”. Obviamente, no sólo el pueblo cubano, sino también los países de la Europa central optaron por este camino. Todos estos pueblos hechizados por las grandes promesas del socialismo veían en él una panacea para todos los problemas. Detrás de la cortina de hierro los pueblos seguían soñando con que, guiados por su Gran Padre, estaban construyendo un paraíso terrenal. El hechizo socialista perdió su fuerza como lo pierde todo lo que pertenece sólo al mundo de la ficción. La década de los años ochenta trajo consigo el gran descontento del pueblo que ya despierto empezó a entender que su paraíso resultó, en realidad, ser nada más que un verdadero infierno, un reino de abusos, injusticias y desigualdades sociales: cabalmente lo opuesto con la teoría.

*Cuba: ¿el sueño se volvió realidad?*

La revolución cubana del 1 de enero de 1959 se convirtió en un símbolo y una comprobación de que la realidad es adaptable a la ideología, que los eslóganes de la solidaridad social no son utópicos. Cuba, tanto para el novelista como para otros escritores, significaba una prueba de que el sueño no sólo era una ilusión. La isla caribeña era una confirmación de que la creación de un régimen compatible con la libertad, donde la justa redistribución de la riqueza y la instalación de un nuevo sistema social, no solamente pertenecía al mundo de la fantasía. *Crónica de la*

*Revolución* son las memorias de la corta estancia de MVLL en “un paraíso” caribeño en 1962, el reino de la igualdad y la libertad dirigido por “el más sólido aglutinante con que cuenta el pueblo cubano, el factor que mantiene la cohesión y el entusiasmo popular, los dos pilares de la revolución”. (1MVLL, 1983: 31) Fidel Castro se volvió un símbolo vivo, un líder, la única esperanza, que por su heroísmo y su sacrificio iba a llevar a su nación a otra dimensión de realidad. Los logros de la revolución en el campo de la educación y del servicio social eran evidentes. La revolución cubana cumplió lo que prometía dentro de su ideología socialista, pero el idealismo en que tanto se creía resultó nada más que un germen de su fracaso. Las famosas palabras de Castro “dentro de la revolución todo; contra la revolución nada” se convirtieron en “cadenas”, cautiverio del pueblo, cuya obligación ciudadana consistía en seguir solamente el camino marcado por el Partido Comunista Cubano. En los primeros años el régimen necesitaba la propaganda para su fortalecimiento no solamente dentro, sino también fuera del país. Los únicos que serían capaces de desempeñar el papel de pregoneros de la revolución eran los intelectuales. La supuesta libertad de palabra convirtió a los escritores en los funcionarios, alabadores del régimen. Cualquier crítica significaba un crimen contra la revolución. Alexandr Solzhenitsin en su mensaje enviado a los delegados del IV Congreso de Escritores soviéticos se opuso a la censura diciendo que: la literatura no puede desarrollarse dentro de las categorías de “lo permitido” y “lo prohibido”. “Una literatura que no respira el mismo aire de su sociedad, que no puede mostrar a la sociedad sus temores y sus dolores, que no puede alertar a tiempo sobre los peligros morales y sociales, no merece el nombre de literatura sino de “cosméticos”. (1MVLL, 1983:127-128)

Así la querían ver los regímenes socialistas: una literatura servil, propagandista, una comprobación de sus “éxitos”. La “estatización” de todos los sectores tocó también a los medios de comunicación que se convirtieron en voceros del organismo estatal: la libertad de palabra quedó violada. Este incidente fue un factor decisivo, como dice el mismo novelista, en su cambio de opinión sobre el marxismo. Los países inspirados en esta ideología sacrificaban la libertad en nombre de la justicia, donde “todo hecho o voz hostil al poder es ocultado, toda verdad incómoda deformada y toda mentira útil machacada en los ojos, los oídos y las mentes del pueblo hasta convertirla en verdad inamovible...y los medios de información se tornan meros ventrilocuos cacofónicos del poder”. (1MVLL, 1983:291) La razón de escribir literatura, en cuya naturaleza fogosa no hay lugar al conformismo, a la satisfacción, a contentarse con el mundo, se convierte

en la sinrazón, lo que exactamente responde al lema: “contra la revolución nada”. Cualquier tipo de protesta, de oposición era aplacada ya en su germen. Los eslóganes como comprometerse, no ser indiferente a los cambios que traen los nuevos tiempos, el papel del escritor-revolucionario, un misionario, cuyo objetivo es “agitar, inquietar, alarmar, mantener a los hombres en una constante insatisfacción a sí mismos” (<sup>1</sup>MVLL, 1983:87), se volvieron incómodos y contradictorios a los principios de los ideales profesados por el socialismo para el que cualquier tipo de oposición era intolerable. La teoría del compromiso del escritor quedó matizada por el mismo Sartre quien en *Le Monde* (1964) aconseja a los escritores de los nuevos países africanos que renunciaran a escribir por el momento y dedicaran más tiempo a la enseñanza y otras tareas más urgentes, a fin de construir un país donde más tarde fuera posible la literatura. (<sup>1</sup>MVLL, 1983:399) Para Sartre, la literatura es posible en los países libres, entonces hay que preparar un terreno apropiado para que la literatura tenga la plena libertad para su desarrollo. Sin duda, la literatura no sirve de nada en los países que tienen que batallar con problemas como el hambre, la injusticia, la desigualdad, etc., donde la literatura se vuelve un verdadero lujo accesible solamente para un grupo social muy limitado.

El fanatismo, aunque religioso, se vuelve un tema de la obra maestra de MVLL *La guerra del fin del mundo* (1981) que hace hincapié en la situación política y social de la época, aunque alejada temporal y espacialmente del autor. Las guerras fanáticas en el Brasil del siglo XIX establecen el tema de la obra. El problema político metido tan fuertemente en esta obra desempeña un papel conmovedor, despertador de las conciencias humanas y expresa las dolencias nacionales.

### **El fracaso de los ideales**

MVLL desilusionado de lo que realmente trajo la implantación de las doctrinas marxistas, tan fanáticamente alabadas, no sólo en la isla, sino también en todos los países del bloque socialista, se distancia y empieza públicamente a criticar a la política socialista. La cuestión del poeta cubano Heberto Padilla, autor de *Fuera del fuego* (libro premiado en 1968 por UNEAC y considerado como “contrarrevolucionario”), acusado por actividades contra la Revolución cubana, se volvió uno de los motivos del cambio ideológico de MVLL. Pero también el discurso hecho por el líder Fidel Castro, en el que prohíbe a los escritores latinoamericanos que vivían en Europa la entrada a Cuba y su apoyo a la intervención de la URSS en Checoslovaquia, provocó el descontento no sólo del escritor peruano sino de otros intelectuales. Los lemas sublimes como la

libertad y la igualdad social pregonados por la doctrina marxista como la única solución para crear un mundo mejor resultaron ser las palabras vacías. La socialización del país, es decir las mismas posibilidades de acceso a cada sector gubernamental, la alfabetización, la protección de salud, etc., eran los únicos logros del idealismo socialista aplicados en este país caribeño. Pero el precio era grande: la libertad y al mismo tiempo la igualdad fracasaron. Estos lemas aplicados a la práctica fracasaron, como lo demostraron los países que se atrevieron a aplicarlas. El sueño, tanto de los países de la cortina de hierro como el de Cuba, se volvió una pesadilla. En principios de los setenta la realidad cubana se alejó y prácticamente cambió el giro prometido por los ideales del socialismo anteriormente pregonados con tanto entusiasmo y vigor por sus líderes. El desencanto del socialismo cubano despertó en MVLL y en otros escritores una crítica severa al régimen no solamente castrista sino a cada gobierno que amparado bajo los ideales tan sublimes como la igualdad y libertad cometía atrocidades: campos de concentración, exterminio, invasión y neocolonialismo de los países débiles, la omnipotencia y la omnipresencia del Estado como el único aparato que regía la vida de sus “súbditos”. Cuando el socialismo arraigó, fortaleció y “sembró” sus semillas a lo largo y ancho del mundo resultó nada más que una “mala hierba” difícil de quitar. La teoría resultó inaplicable a la práctica. El régimen no era capaz de conciliar la libertad con la igualdad. La concentración del poder en un solo organismo resultó ser un obstáculo para la libertad, ya que todo era orientado, regulado y cautelado por un mecanismo. Todos los países del bloque socialista fracasaron. La paradoja de los ideales, de los lemas sublimes, no solamente los que convocan al pueblo a la lucha de las clases, estriba en que la gente mata o se deja matar en nombre de la ideología, y a la larga, la misma gente está dispuesta a cualquier cosa para huir al lugar de las mismas desigualdades a las cuales se oponía. La lucha por el “bienestar” social no sólo del pueblo cubano, sino de todos los que decidieron seguir su camino, se convirtió prácticamente en un fanatismo a la ideología socialista y a su jefe Fidel Castro. El rechazo y la crítica de cada aspecto del fanatismo tienen su origen en la desilusión del novelista de los “logros” de la Revolución cubana. El fanatismo, aunque religioso, se vuelve un tema de la obra maestra de MVLL *La guerra del fin del mundo* (1981) que hace hincapié en la situación política y social de la época, aunque alejada temporal y espacialmente del autor. La novela representa la madurez y la maestría en el arte de la narración alcanzada por MVLL. Angel Rama, en su artículo “Una obra maestra del fanatismo artístico: *La guerra del fin del mundo*” dedicado al análisis la última novela de MVLL, define al novelista peruano como el Tolstoi

latinoamericano diciendo: “A la intensidad, amplitud, y coherencia del proyecto y a la soberana sapiencia narrativa, debe atribuirse que América Latina alcance su *Guerra y Paz*, aunque con cien años de retraso, haciendo de su autor nuestro mayor clásico vivo”. (<sup>3</sup>Angel Rama, 1982:8)

El 5 de abril de 1971 aparece una carta abierta de MVLL a Haydée Santamaría, directora de *Casa de las Américas* (una revista proestatal) en que renuncia oficialmente a su Comité de Redacción expresando su desencanto de los “frutos” de la revolución: “No es éste el ejemplo del socialismo que quiero para mi país”. (<sup>4</sup>*Casa de las Américas*, 1971:130) La carta apareció después de la autocrítica de los intelectuales que fueron obligados, como señala, “con métodos que repugnan a la dignidad humana, a acusarse de traiciones imaginarias y a firmar cartas donde hasta la sintaxis parece policial, es la negación de lo que me hizo abrazar desde el primer día la causa de la Revolución Cubana: su decisión de luchar por la justicia sin perder el respeto a los individuos”. (<sup>4</sup>*Casa de las Américas*, 1971:130) El 14 de mayo del mismo año Haydée Santamaría publica en *Casa de las Américas* la respuesta a dicha carta donde califica al novelista peruano como “la viva imagen del escritor colonizado, despreciador de nuestros pueblos, vanidoso”. (<sup>4</sup>*Casa de las Américas*, 1971:142) Según la autora, MVLL apoyando a los “enemigos de la Revolución cubana”, a los que difamaban al movimiento desilusionó a todo el pueblo viendo en la detención de Heberto Padilla “un lastimoso espectáculo que no ha sido espontáneo, sino prefabricado como los juicios estalinistas de los años treinta”. (<sup>4</sup>*Casa de Américas*, 1971:130) También la cuestión de aceptar el premio venezolano *Rómulo Gallegos* otorgado por el gobierno de Leoni, un símbolo de “asesinatos, represión y traición” a los pueblos latinoamericanos y aceptado por el novelista peruano, resultó un hecho, según la autora, imperdonable, sobre todo porque MVLL rechazó la propuesta de la entrega de su importe al Che Guevara, a la lucha de los pueblos: “¡Qué deuda impagable tiene Usted contraída con los escritores latinoamericanos, a quienes no supo representar frente al Che a pesar de la oportunidad única que se le dio!” (<sup>4</sup>*Casa de Américas*, 1971:141) Unos meses después los mismos intelectuales peruanos en su “Llamamiento de los premios nacionales de literatura del Perú a los intelectuales de la América Latina” conmovidos por la declaración de MVLL expresan su oposición y su desencanto ante la postura del novelista peruano declarando que “Como escritores que vivimos en los avatares de la Revolución Latinoamericana desde dentro y no desde 'capitales de la cultura occidental', debemos manifestar a la opinión pública mundial, que la 'línea' de Vargas Llosa y de algunos otros 'exiliados voluntarios' no es ni ha sido nunca una línea de combate. Quizá para algunos sea decepcionante



la imagen que ahora ofrece el novelista peruano, pero para nosotros no. Porque así como él dice conocer a los escritores cubanos de quienes afirma su incapacidad para autocriticarse, nosotros decimos que no sólo lo conocemos a él, sino también a aquellos, pues entre nosotros hay algunos que han vivido (no como turistas de concursos literarios) en Cuba”. (<sup>4</sup>*Casa de las Américas*, 1971:145) En general, la carta provocó las invectivas del mundo de los intelectuales latinoamericanos que declaraban su indignación ante MVLL, y al mismo tiempo, su pleno apoyo a la Revolución cubana. En el mensaje de intelectuales colombianos dirigido a Fidel Castro leemos:

“Ante escándalo (sic) farisaico pretenden montar enemigos Revolución cubana por defeción algunos intelectuales cuya vanidad es superior a su pretendido ideal revolucionario, queremos reiterarle hoy como periodistas, escritores, universitarios, científicos vinculados todos a la tarea cultural, nuestra creciente admiración por la espléndida obra que en el terreno intelectual ha adelantado la revolución cubana bajo su eminente dirección”. Luego continúan: “...Usted y la revolución están colocando las bases que hacen posible dignificación del hombre y el enrumbamiento de la especie hacia un destino más justo, más limpio y más libre. La falta de realismo de quienes olviden estas verdades es imperdonable intelectualmente y denota una ignorancia o una mala fe que deben ser denunciadas...Usted y la revolución representan su país. Esto es lo que no entienden quienes no han querido capacitarse para participar en los cambios de nuestra época. Algunos de éstos se alejan ahora, quieren desentenderse orgullosamente de la realidad y olvidan que la revolución es la única esperanza de la cultura moderna...”(<sup>4</sup>*Casa de las Américas*, 1971:164-165)

Los inesperados resultados de la implantación de la teoría marxista de la igualdad y la libertad social en la práctica trajeron consigo una ola de reacciones opositoras. *Respuesta a Günter Grass* (1986) es una crítica del novelista peruano a los regímenes marxistas-leninistas donde la neutralidad ideológica está prohibida y la introducción de la censura era uno de los medios eficaces para impedirlo. La literatura surgida en este sistema se volvió “tan aséptica y tan insulsa como lo era en las colonias hispanoamericanas en el siglo XVII, cuando nuestros poetas y pensadores, paralizados por el miedo a la Inquisición, tornaron nuestra literatura un ritual de tópicos y de huecas acrobacias verbales”. (<sup>2</sup>MVLL, 1990:398) La censura, la imposibilidad de conservar la neutralidad política, el miedo a oponerse a la ideología estatal hizo que algunos escritores se volvieran unos publicistas, unos *cortesanos* que tomaron las verdades del poder como suyas. Para ellos, la literatura no significaba agitar, inquietar, alarmar, estimular, enseñar

que el mundo no está bien hecho, sino todo lo contrario: alabar, glorificar y propagar los “éxitos” de los regímenes que optaron por la “libertad” y la “justicia” social. Como ejemplo MVLL pone a Gabriel García Márquez, quien en muchas ocasiones oficialmente exaltaba el régimen castrista.

“... El intelectual progresista latinoamericano, dice MVLL, cree aún en el mito de la revolución marxista-leninista como panacea universal. Esta ilusión le ha impedido oír la denuncia sobre la realidad del Gulag de los disidentes soviéticos y sacar las conclusiones debidas sobre acontecimientos como el fin de la Primavera de Praga, las luchas de Solidaridad o la fuga de los cien mil cubanos por el puerto de Mariel. Y, lo que es más grave todavía, impide aún a muchos de ellos reconocer que, con todas sus imperfecciones, el sistema democrático es el menos inepto para hacer frente a nuestros problemas, y, en consecuencia, apoyarlo sin tintas”. (2MVLL, 1990:396)

Los intelectuales en América Latina están dispuestos a criticar las dictaduras militares, pero quedan callados en cuanto a la crítica de los abusos de los regímenes socialistas.

MVLL, uno de las más abiertos intelectuales latinoamericanos a las cuestiones de política mundial, expresa su oposición a los países donde el poder incontrolado se vuelve un factor decisivo del surgimiento de los regímenes autoritarios derechistas o izquierdistas. Como él mismo señala en el ensayo *Eterno crepúsculo* (1993), la razón del estrepitoso fracaso económico de Cuba no hay que buscarla en el imperialismo norteamericano sino en el socialismo al modo cubano: el fracaso de las reformas en diferentes sectores de la economía, y en “la terquedad de mantener el modelo del estatismo, el colectivismo y el «desarrollo ensimismado» cuando los propios países socialistas tomaban conciencia, luego de terribles quebrantos, de su incompetencia e iniciaban reformas y cambios en la dirección del mercado, la internacionalización y la producción privada de la riqueza”. (5MVLL, 1994:191)

El “paraíso”, la idílica isla caribeña resultó nada más que el “infierno” terrenal donde el hombre era sometido y regido por la ideología, por un eslogan revolucionario. El hombre pasó a la categoría de objeto, un “engranaje” de un aparato tan monstruoso como el partido. Los países satélites decidieron romper las “cadenas” impuestas por la URSS. Pero también el mismo monstruo soviético sin sus soportes y ya debilitado, tenía que elegir el mismo camino de reformas radicales hacia un sistema más acomodado a la realidad social como el capitalismo, dejando atrás los ideales del socialismo que quedaron, como las teorías, totalmente inaplicables a la realidad. Cuba, abandonada por el “Gran Padre”, sigue su propio camino realizando su sueño sobre el

bienestar social, pero a cada paso sigue hundiéndose en su propia alucinación de que los ideales, como la libertad y la igualdad social, pueden ser realizados y respetados en la realidad como lo expone la doctrina. El fracaso del sistema socialista resultó para MVLL una senda que solamente conduce a un callejón sin salida y que había que buscar otros caminos hacia el cambio. El neoliberalismo era para el novelista uno de los medicamentos para las dolencias sociales, lo que comprueba su programa electoral a la presidencia peruana en 1990.

### **El diablo en la campaña<sup>1</sup>**

El punto decisivo de “arrojarse” a la arena política, como su principal actor, fue el pronunciamiento del presidente Alan García (el 28 de julio de 1987) sobre la estatización y nacionalización de los bancos, compañías de seguros y financieras del Perú. Esto, en el caso de un país subdesarrollado donde había una identidad total entre gobierno y Estado, significaba que todos los sectores, las empresas, todos los medios de comunicación estarían a merced del gobierno. Todo esto llevaría consigo la monopolización gubernamental: falta de competencia, corrupción, descenso de las inversiones extranjeras, es decir la paralización de la economía peruana.

El 21 de agosto MVLL fue uno de los organizadores de la manifestación llamada Encuentro por la Libertad en la plaza San Martín contra la introducción de la reforma de estatización y nacionalización. Prácticamente, desde entonces MVLL se ató a la política, hasta el punto que se pensaba que él iba a dejar su verdadera vocación por la literatura que, como advierte en “Segunda carta a Kenzaburo Oé”, “contribuye, no a hacer más felices, pero sí menos resignados y más libres a los seres humanos”. (MVLL, 1999)

Preguntado por el motivo de dejar, por el momento, su verdadera vocación de escritor por la política, ha respondido: “Por una razón moral. Porque las circunstancias me pusieron en una situación de liderazgo en un momento crítico de la vida de mi país. Porque me pareció que se presentaba la oportunidad de hacer, con el apoyo de una mayoría, las reformas liberales que, desde comienzos de los años setenta, yo defendía en artículos y polémicas como necesarias para

---

<sup>1</sup> En la campaña presidencial MVLL fue llamado el “diablo” por definirse como agnóstico en cuanto a la doctrina religiosa. Después Álvaro Vargas Llosa publica el libro titulado justamente *El diablo en la campaña* sobre el periodo de las elecciones presidenciales en 1990 donde MVLL era uno de los candidatos más importantes al puesto presidencial.

salvar al Perú”. (7MVLL, 1993:44) En cierto sentido, la política podría ser una realización de sus ficciones: vivir la gran novela, sentirse uno de sus propios protagonistas. La literatura prácticamente fue el germen del surgimiento de los ideales que pretendía trasladar al campo de la política. Para MVLL, la literatura es la única forma capaz de resistir al poder, uno de los más grandes “logros” sociales, ya que desde ella

“todos los poderes podían ser cuestionados, ya que la buena literatura muestra las insuficiencias de la vida, la limitación de todo poder para calmar las aspiraciones humanas. Esta era la desconfianza al poder, además de la alergia a cualquier forma de dictadura ... me había hecho atractivo el pensamiento liberal, de un Raymond Aron, un Popper y de un Hayek, de Friedman o de Nozick, empeñado en defender al individuo contra el Estado, en descentralizar el poder pulverizándolo en poderes particulares que se contrapesen unos a otros y en transferir a la sociedad civil las responsabilidades económicas, sociales e institucionales en vez de concentrarlas en la cúpula.” (7MVLL, 1994:90-91)

El programa inspirado principalmente en el concepto de la libertad del individuo en cada esfera de la vida se volvió un “eslabón” primordial en la cadena de reformas propuestas por el novelista y su partido, el Movimiento Libertad. El programa Cambio 90 optó por la política del liberalismo, porque como advierte el novelista, “En las Jornadas, la crítica al socialismo y al capitalismo mercantilista quería mostrar la identidad profunda de estos dos sistemas a los que emparentaba el rol predominante que en ambos tenía el Estado, *planificador* de la actividad económica y dispensador de privilegios”. (7MVLL, 1994:160) Su desencanto del marxismo y el socialismo no sólo en la teoría sino en la práctica (Cuba, URSS) le hicieron escéptico en cuanto a la redistribución de la riqueza, que como mostraron los países socialistas, favorece a la injusticia, ya que la riqueza se queda en las manos de los que tienen el poder: la élite. Lo que esto trae consigo es la paralización de la producción, la alienación de la iniciativa, la huída de las inversiones. En los años de la dictadura militar en Perú (1968-1980), lo que destruyó el sistema democrático en nombre del socialismo y la revolución fueron los abusos de la dictadura: la nacionalización y estatización del sector privado, la supresión de la libertad de los medios de comunicación, el avasallamiento del Poder Judicial, las represiones. En el Perú, recorrido por la ignorancia, el prejuicio, la violencia, el terror, la delincuencia, el abuso, la discriminación, el desempleo, la falta de oportunidades y, en fin, los sueldos de hambre, era urgente e indispensable el cambio radical en la esfera socio-económica. La privatización de los sectores públicos, el apoyo a los pequeños negocios, la apertura al libre mercado, la revalorización de las tierras, el

desarrollo de la minería, la agricultura y la ganadería eran las reformas más importantes que el Movimiento Libertad planeaba introducir. La reforma en la educación consistiría en la igualdad en cuanto al acceso a la educación privada. En el caso de los estudiantes de bajos recursos se preveía el apoyo en forma de becas y créditos. Según MVLL, la gratuidad de la educación es una ilusión, ya que realmente el sistema presupuestal del Estado destinado a este sector siempre resulta insuficiente. El programa electoral abarcaba también las zonas marginadas a las cuales llegaban las mujeres de familias de altos o medianos ingresos para dar clases de alfabetización, de cocina, de costura, de planificación familiar, etc., a sus habitantes. La libertad económica, el mercado y la internacionalización eran los tres caminos por los cuales optaba MVLL para llevar a su país a la modernidad, al desarrollo y, a la vez, a la felicidad de su pueblo. Durante su campaña electoral visitó los países asiáticos que eran ejemplos dignos de imitar por el éxito de sus reformas liberales. Los llamados “tigres asiáticos” en muy corto lapso alcanzaron, con una velocidad vertiginosa, el más alto nivel de desarrollo y de progreso económico. “La privatización recortaría a funcionarios y gobernantes las posibilidades de pillar y malversar. Pero hasta que existiera una genuina economía de mercado las ocasiones para el negociado serían múltiples”. (MVLL, 1994:169-170)

En la realidad sus proyectos de reformar un país tan corrompido bajo el poder absoluto resultaron ilusorias, ficciones que no son capaces de arraigarse en la realidad peruana de la década de los años 80. Como advierte el mismo novelista,

“desde muy joven he vivido fascinado con la ficción, porque mi vocación me ha hecho muy sensible a ese fenómeno. Y hace tiempo que he ido advirtiendo cómo el reino de ficción desborda largamente la literatura, el cine y las artes, géneros en los que se la cree confinada. Tal vez porque es una necesidad irresistible que la especie humana trata de aplacar de cualquier modo y aun por conductos imaginables, la ficción aparece por doquier, despunta en la religión y en la ciencia y en las actividades más aparentemente vacunadas contra ella. La política, sobre todo en países donde la ignorancia y las pasiones juegan un papel tan importante en ella como el Perú, es uno de los campos abonados para que lo ficticio, lo imaginario echen raíces”. (MVLL, 1994:361)

El programa tan drástico que quería realizar como presidente se encontró con la oposición de la Iglesia; MVLL se definió agnóstico. Para él, las creencias religiosas, la amistad, la vida sexual y sentimental pertenecen a la esfera privada del hombre y nunca podían ser un tema de debate público. Cambio 90 resultó intolerable para el APRA. Su radicalismo, la imposibilidad de

aplicarlo a la realidad peruana sin sacrificar a gran parte de la población y, al mismo tiempo, el crecimiento de los votos en la primera vuelta electoral para Alberto Fujimori apoyado por el APRA prácticamente decidieron la derrota de MVLL. El 9 de abril de 1990, un día antes de la segunda vuelta electoral, MVLL renunció de la segunda vuelta electoral. Su retirada era un acuerdo entre él y Alberto Fujimori quien consiguiendo los votos de MVLL iba a aplicar algunas de las reformas del programa Cambio 90.

“Convenía que le ahorrásemos al Perú la tensión y derroche de energías de una segunda vuelta. Para eso, yo, a la vez que haría pública mi decisión de no participar en ella, exhortaría a quienes me habían apoyado a responder de manera positiva a un llamamiento suyo a colaborar. Esta colaboración era indispensable para que su gobierno no fuera un fracaso y sería posible si él aceptaba algunas ideas básicas de mi propuesta, sobre todo en el campo económico”. (MVLL, 1994:478)

Su acuerdo con Alberto Fujimori resultó una farsa:

“...El ex presidente (sic) dijo a Orrego que Alan García lo había telefoneado desde Lima «preocupado, pues se había enterado de que MVLL pensaba renunciar, lo que viciaría todo el proceso electoral». ¿Cómo sabía el presidente Alan García lo de mi renuncia? A través de la única fuente posible: Fujimori. Éste, después de su charla conmigo, había corrido a comentar nuestra conversación con el presidente y pedirle consejo. ¿No era esta la mejor prueba de que Fujimori estaba en complicidad con aquél? Mi renuncia sería inútil”. (MVLL, 1994:480) Durante los dos periodos de su presidencia Fujimori acabó con la democracia, cerró el Congreso y, convirtiéndose en dictador, empezó a reprimir a apristas e izquierdistas.

El programa Cambio 90, rechazado por el pueblo peruano, prometía no sólo sanear la economía del país, sino también, abarcando con su reforma a toda la nación, dar las mismas oportunidades a la iniciativa privada, proporcionar el mismo acceso a todos los sectores, pero al mismo tiempo crear unas formas de ayuda económica para los más necesitados. Como advierte el novelista en sus memorias *El pez en el agua*,

“El programa para el que yo pedí un mandato y que el pueblo peruano rechazó, se proponía sanear las finanzas públicas, acabar con la inflación y abrir la economía peruana al mundo... Las reformas actuales han saneado la economía, pero no han hecho avanzar la justicia, porque no han ampliado en lo más mínimo las oportunidades de los que tienen menos para competir en igualdad de condiciones con los que tienen más. La distancia entre las realizaciones del gobierno de Fujimori y mi propuesta es la –abismal-

que media, en economía, entre la política conservadora y una liberal, y entre la dictadura y la democracia”. (7MVLL, 1994:532-533)

Su renuncia a la lucha electoral no significó su retiro de la vida política. Realmente nunca separó su vocación puramente literaria de su aceptación del compromiso sartreano: no ser indiferente a las cuestiones sociales de su época. MVLL, un humanista, un liberal, pretendía sanear su país introduciendo reformas que resultaron demasiado tajantes. Su programa Cambio 90 era demasiado radical para un país con tradición de regímenes autoritarios nutridos por la corrupción, los fraudes y los golpes de Estado, ya que como señala César A. Aguiar en su artículo “Perú: la derrota de Vargas Llosa”, publicado en *Cuadernos de Marcha* después de las elecciones,

“Pero queda por ver cuál es la propuesta alternativa, que implica atender la problemática de un país con un fuerte interrogante sobre su perfil productivo, con un nivel de endeudamiento muy alto para sus efectivas posibilidades de pago, con un aparato estatal desintegrado y corrupto, con una fuerte implicación en la problemática del narcotráfico, con problemas importantes de autoritarismos de izquierda y con una fuerte crisis a nivel de sus elites”. (8Aguilar, 1990:47)

Realmente, su sueño de llevar a su país por el camino del desarrollo y de la prosperidad resultó igualmente nulo e ilusorio, como su fe en el socialismo.

### **El panorama de los grandes acontecimientos de los finales del siglo XX y principios del siglo XXI**

El novelista permaneció fiel a su postura a favor del liberalismo siendo un pregonero de la libertad y la democracia que, como señala en su artículo “¿Una nueva revolución?”,

“es el único sistema que, desde sus lejanos orígenes, ha sido capaz de reformarse internamente y de ir corrigiéndose y evolucionando de acuerdo a las necesidades y demandas de sus ciudadanos. No ha alcanzado la perfección ni la alcanzará nunca, pero su gran ventaja sobre todos los otros sistemas es que, ella sí, ha sabido transformarse y renovarse en el tiempo, creando las sociedades menos imperfectas en materia de derechos humanos, libertad y progreso material que conoce la historia”. (9MVLL, 2001:10)

El neoliberalismo, la democracia y la globalización, fenómenos tan flamantes en el mundo moderno, son los temas que aborda el escritor peruano en sus artículos aparecidos en varias

revistas y periódicos. La columna “Piedra de Toque”<sup>2</sup> del diario *El País* es un espacio donde cada dos domingos el escritor peruano, a través de sus comentarios de sucesos de actualidad, ayuda al lector a tomar posición sobre lo ocurrido a su alrededor.

### *La globalización*

El fenómeno de la globalización pertenece a los aspectos tocados en su columna del diario español. Para el novelista no tiene sentido temer la globalización tan temida por algunas naciones en cuanto al sentimiento de la protección de su identidad cultural, ya que realmente este fenómeno tiene mucho más a su favor que en su contra. En particular, el renacimiento de las pequeñas culturas locales, liberadas del dominio de las más grandes, ya sin su avasallamiento, van a vivir y florecer en el mundo de una diversidad cultural embelleciéndolo. Según MVLL, la promoción de las propias culturas y lenguas es la mejor manera de conservarlas. La globalización es una amenaza a los regímenes totalitarios que, como Cuba o Corea del Norte, se cierran cada vez más en la supuesta subsistencia de su identidad cultural. Pero este aislamiento, según el novelista, produce el retroceso, el aislamiento total y el empobrecimiento de su “cultura”. Él mismo señala que

“una de las grandes ventajas de la globalización, es que ella extiende de manera radical las posibilidades de que cada ciudadano de este planeta interconectado – la patria de todos- construya su propia identidad cultural, de acuerdo a sus preferencias y motivaciones íntimas y mediante acciones voluntariamente decididas. Pues, ahora, ya no está obligado, como en el pasado y todavía en muchos lugares en el presente, a acatar la identidad que, recluyéndolo en un campo de concentración del que es imposible escapar, le imponen la lengua, la nación, la Iglesia, las costumbres, etcétera, del medio en que nació”. (10MVLL, 2000)

Hoy en día MVLL es uno de los más sobresalientes y destacados voceros de los principios liberales y democráticos en la arena política, ya que la actualidad para él, como para Jean Paul Sartre, “es una obligación moral y en última instancia ambos entienden la literatura como un periodismo mejor escrito.” (1MVLL, 1983:326) Su crítica severa, pero también su admiración a

---

<sup>2</sup> El nombre “Piedra de Toque” como advierte el novelista “sirve para medir el valor de los metales, una piedra que vi, que todavía no sé si es real o fantástica”. Es una columna donde el escritor comenta algún suceso de actualidad que como dice: “me exalte, irrite o preocupe, sometiéndolo a la criba de la razón y cotejándolo con mis convicciones, dudas y confusiones. Una columna que me obliga a tratar de ver claro en la tumultuosa actualidad y me gustaría ayudar a mis presuntos lectores a tomar posición sobre lo que ocurre a su alrededor”. MVLL, *El lenguaje de la pasión*, México: Aguilar, 2001, p. 9.



los grandes cambios político-sociales del mundo moderno son perceptibles tanto en el campo periodístico como ensayístico y novelístico. Su estancia en España no significa su separación e indiferencia a los problemas de su país.

### *El autoritarismo*

La denuncia de la dictadura de Alberto Fujimori y de su cómplice en la persona del capitán Vladimiro Montesinos, la corrupción, el fraude, el control y la manipulación del sistema informativo que mantenía al pueblo en el reino de la mentira pertenecen a los temas frecuentemente abarcadas en sus artículos. En “Oro y esclavos”, el artículo dedicado al régimen de Fujimori advierte que

“la dictadura actual es el último engendro de aquel linaje. No es menos brutal que otras, pues tiene muchos muertos, torturados y desaparecidos en su haber. Pero ha refinado sus métodos, y, además de la violencia física, emplea el “oro” de los ricos y de los que enriquece en turbios negocios, a manos llenas, para autopromocionarse y mantener anestesiada y sumisa –esclava- a una gran parte de la población”. (<sup>11</sup>MVLL, 2000:12)

Los gobiernos autoritarios de Fujimori (1990-2000), prolongados hasta dos periodos con la pretensión de una tercera reelección violando incluso el texto constitucional para respaldar su totalitarismo, privatizaron un buen número de empresas públicas. Obviamente, esta privatización resultó una farsa, como otras reformas “liberales” introducidas por todos los regímenes dictatoriales. Los monopolios públicos pasaron a las manos privadas de un grupo limitado vinculado con la pandilla gobernante. Las reformas supuestamente liberales derrotaron al Perú como a los demás países latinoamericanos donde las reformas del libre mercado no transcurrían simultáneamente con las democráticas, porque realmente

“de nada sirve, por ejemplo, una excelente política económica modernizadora si en dicha sociedad no existe una información libre que permita una vigilancia permanente del funcionamiento de los mercados y la denuncia de los abusos, y un sistema judicial independiente al que puedan acudir en pos de reparación y desagravio quienes se consideren víctimas, y que dirima imparcialmente las rencillas y diferencias inevitables que genera la competencia”. (<sup>12</sup>MVLL, 1999:11)

La dictadura en el Perú se convirtió también en un tema de *Conversación en la Catedral* (1969) donde el novelista plasma un panorama de la sociedad peruana bajo el régimen de Odría, un

fragmento de la verdadera historia peruana. Las dos nociones, política e historia, se funden, se amalgaman con su ficción para crear otra realidad, un producto del sueño y del deseo del hombre. En su Conferencia Magistral dedicada a literatura y política el escritor peruano señala que, “A través de la literatura uno puede abrir la conciencia de sus contemporáneos, hacerles ver aquello que, porque viven en sociedades tan profundamente injustas y manipuladas por poderes corrompidos y dictatoriales, no pueden ver los mecanismos que están detrás de las injusticias, de la explotación, de la violencia convertida en poder”. Luego continúa: “Creo que el efecto político, que se puede llamar político, de la literatura más visible es el de despertar en nosotros una sensación respecto a las deficiencias del mundo que nos rodea para satisfacer nuestras experiencias, nuestras ambiciones, nuestros deseos; y que eso es político, ésa es una manera de formar ciudadanos alertas y críticos sobre lo que ocurre en rededor”. (<sup>13</sup>MVLL, 2000) El autoritarismo, uno de los demonios de MVLL se volvió uno de los temas más abordados y criticados severamente por el escritor en las páginas de sus artículos, sus ensayos y sus ficciones. La dictadura del general Manuel Odría (1948-1956) forma el fondo de obras como *La ciudad de los perros* (1962) y *Conversación en la Catedral* (1969) que reflejan la realidad peruana bajo el régimen autoritario. El mismo novelista muchas veces señala que las cosas vividas, leídas o escuchadas son una fuente de su propia inspiración literaria. Sin duda, la imagen autoritaria: la relación con su padre y su juventud bajo el régimen de Odría, es uno de “demonios” que le acompaña prácticamente durante toda su vida. “MVLL hace una autopsia de una dictadura determinada, la que él vivió en sus años formativos de estudiante bajo Odría, una dictadura menos sanguinaria y espectacular que las de Pérez Jiménez en Venezuela, Somoza en Nicaragua o Trujillo en Santo Domingo, todas ellas contemporáneas, pero mucho más corrompida...”(<sup>14</sup>Gutzmann, 1992:111) A mi parecer, MVLL, escribiendo sobre los regímenes autoritarios, también actúa como un historiador eternizando en las “hojas” de la historia la realidad bajo un poder absoluto. Uno de los aspectos inseparables del autoritarismo latinoamericano es el machismo como una forma de dominio, de subordinación, lo que encontramos en la mayoría de las novelas sobre los dictadores latinoamericanos. La dictadura de Manuel Odría, a quien el golpe militar de noviembre de 1948 le llevó a la presidencia, dejó huellas muy fuertes en el joven novelista, lo que testifican sus obras en las que se manifiesta claramente su oposición y su crítica a cualquier forma del autoritarismo.

MVLL habla en su estudio dedicado a un libro de caballería *Cartas de la batalla por Tirant lo Blanc* de la novela total como “una representación de la realidad a condición de ser una creación autónoma, un objeto dotado de vida propia”. (<sup>15</sup>MVLL, 1992:30) Sin duda, *Conversación en la Catedral* cumple este objetivo y se puede llamarla la novela total. Sin duda, es una novela donde queda plasmada la política de los gobiernos autoritarios. A través de la conversación y los recuerdos de los personajes el novelista crea su historia que está entretejida con los hechos reales de una época determinada, la de la presidencia del general Manuel Odría. El novelista muestra en qué forma el autoritarismo puede corromper cada sector de la vida: universitaria, cultural, profesional, amorosa. El miedo, la sumisión, el “encaje” del hombre en su condición trágica, la violencia y el castigo por cualquier forma de oposición se observa a lo largo de la obra.

En la novela se percibe la omnipotencia y omnipresencia del dictador, aunque él mismo nunca actúa en persona. Es un personaje que mueve todos los hilos de sus títeres, pero su persona permanece ausente. En cierto sentido, la construcción del personaje del déspota en MVLL se acerca a la de Martín Luis Guzmán. El Caudillo de Martín Luis Guzmán es una “sombra”, un ser fantasmagórico que actúa siempre “a espaldas” de sus fantoches. MVLL a través de la conversación de dos personajes, Santiago Zavala y Ambrosio, reconstruye los hechos ocurridos en su vida durante la época de Manuel Odría. Pero, también en la misma reconstrucción de los acontecimientos, la persona del dictador permanece ausente. Lo que recuerda su presencia es su nombre que de vez en cuando es pronunciado por otros personajes siempre asociado a su poder despótico. La imagen del dictador en MVLL no queda sometida al proceso de carnavalización, lo que sí se puede observarse en la efigie del déspota de Martín Luis Guzmán, de Miguel Asturias, de Augusto Roa Bastos, de Alejo Carpentier y de Gabriel García Márquez. Su personaje de ninguna manera está ridiculizado, no aparece lo grotesco que está presente en las novelas anteriores. Tampoco es un personaje mitificado como el Patriarca de García Márquez. El Odría de MVLL es una representación real, aunque queda sólo como un tema en la conversación de los personajes: “Odría era un Dictador...”(<sup>16</sup>MVLL, 1973:503)

*Conversación en la Catedral* es una novela sobre lo que es la dictadura y todo lo que ella lleva consigo: el constante miedo, la sumisión, la falta de libertad, la corrupción, la violencia y, en fin, la muerte. MVLL crea un panorama de todos los estratos sociales y haciendo su autopsia muestra cómo y en qué forma la dictadura influye y rige los destinos de sus víctimas. La obra está basada

no solamente en los hechos reales de la época, sino también en la vida personal del autor. Santiago Zavala, Zavalita, en cierto sentido, encarna al mismo novelista. El protagonista igualmente que MVLL milita en la célula estudiantil “Cahuide” de la Universidad de San Marcos, lo que desagrada a su familia. En la célula hace amistades con Aída, una activista comunista. Al abandonar los estudios comienza a trabajar en el periódico *La Crónica*. Sin duda, estos hechos, que también marcaron la vida del mismo novelista, están entrelazados con los puramente ficticios, formando de esta manera la “verdad de las mentiras”. Como señala Rita Gnutzmann en su estudio dedicado a la obra de MVLL *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*, “uno de los temas centrales de la obra es la frustración expresada por la pregunta que se repite a lo largo de la novela: ¿en qué momento se había jodido el Perú?” (<sup>14</sup>Gnutzmann,1992:108) A mi parecer, el mismo sistema autoritario provoca esta frustración donde los valores morales y la dignidad son palabras nulas, vacías, totalmente privadas de sus significados. MVLL, haciendo una autopsia de la dictadura, muestra de qué manera el régimen autoritario rige e influye en la conducta humana. Santiago es un personaje frustrado que no solamente nunca se reintegra a su clase, sino que tampoco es capaz de comprometerse o luchar contra ella. Es un representante de los intelectuales para quienes el comunismo era una panacea contra las dolencias del mundo.

MVLL en su Conferencia Magistral dedicada a literatura y política advierte: “...la literatura es un instrumento formidable de transformación, de resistencia a la injusticia, de la lucha contra la explotación, contra la adversidad.”(<sup>13</sup>MVLL, 2000) El novelista, a través de su “verdad de las mentiras” ejerce su obligación de ciudadano y de alguna manera participa en esta empresa de resolver los problemas, de mejorar el mundo, ya que la literatura “destapa” las imperfecciones de este mundo enseñando que nuestra realidad no está bien hecha, que es un sistema donde el poder rige el destino y los sueños del hombre. *Conversación en la Catedral* nos muestra estas imperfecciones que el poder despótico pretende cubrir a través de sus engaños, al mismo tiempo que impone en la conciencia social la idea de que su gobierno es la única y la mejor forma de asegurar el “bienestar” a su pueblo.

MVLL, en una serie de artículos con el tema de las dictaduras, dedica algunos de ellos al régimen de Augusto Pinochet, cuyas reformas llevaron el país a la prosperidad y modernidad en el campo de la economía. Pero, al mismo tiempo, Chile es un ejemplo del país donde las reformas “inyectadas” no eran respaldadas por los principios democráticos. Chile gozaba de plena libertad

en el campo de la economía, pero a precio del avasallamiento del pueblo. La prosperidad y el desarrollo eran medidos a través de las estadísticas del crecimiento económico. La libertad y la legalidad pertenecían solamente al diccionario y nunca encontraron su aplicación en la práctica. En el camino hacia la prosperidad y el desarrollo social “se perdió” el papel y el lugar del hombre como el único y verdadero fin de los cambios emprendidos en la lucha por su bienestar. Conforme a la opinión de las clases privilegiadas los países subdesarrollados, como los latinoamericanos, necesitan el gobierno de Caudillo, Jefe Máximo, Benefactor de la Patria, armado por las ideas que a través de la fuerza los lleve a la modernidad. Y la democracia es un lujo el cual solamente pueden solamente permitirse los países ricos y cultos. La idea de que los países subdesarrollados deben someterse a un Jefe en cuyas manos se encuentra el destino de su pueblo está fuertemente criticada y denunciada por el novelista. El fenómeno del autoritarismo latinoamericano, un tema puramente político, se vuelve uno de los hilos con los cuales el novelista “cose” su prenda: la obra de ficción. *La Fiesta del Chivo* (2000) es un testimonio del compromiso del escritor peruano con su época, donde el poder, la violencia y el abuso se vuelven elementos de la vida cotidiana del hombre del siglo XX. El proceso de ficcionalización de la historia: el método con cual MVLL construye su novela, va a ser un tema de análisis del siguiente capítulo. Obviamente, no sólo los Jefes Máximos que tanto pululan en el continente latinoamericano, sino también otros que siguen avasallando a sus pueblos en nombre del desarrollo y de la prosperidad económica, como uno de los últimos sátrapas europeos, Slobodan Milosevic, sufren la crítica severa del novelista. Las atrocidades cometidas por el tirano, para MVLL, son un motivo suficiente para la intervención militar de la OTAN. Como advierte,

“la soberanía tiene unos límites, y si un gobierno atropella los derechos humanos más elementales, y comete crímenes contra la humanidad, con asesinatos colectivos y políticas de purificación étnica como hace Milosevic, los países democráticos- que por fortuna son, hoy, también los más poderosos- tienen la obligación de actuar, para poner un freno a esos crímenes... El pacifismo a ultranza sólo favorece a los tiranos y a los fanáticos a los que ningún escrúpulo de índole moral ataja en sus designios, y, a la postre, sólo sirve para retardar unas acciones bélicas que terminan causando más numerosas y peores devastaciones que las que se quiso evitar con la inacción”. (17MVLL, 1999:15)

En cierto sentido, el novelista denuncia a los mismos países democráticos que siguen siendo indiferentes frente a los homicidios cometidos en otros países. Su supuesto “respeto” a las propias

formas de gobernar de los demás países, realmente se vuelve un “nutriente” para los sátrapas que sintiéndose impunes cometen sus ferocidades con el común acuerdo de los países con tradiciones democráticas. Al mismo tiempo, el sentido de intervenir bélicamente en las cuestiones de otros países se vuelve un punto central de su artículo “Los desastres de la guerra”, dedicado a la guerra en Irak. Según el novelista, todos los objetivos que los Estados Unidos e Inglaterra exponen como la explicación de su intervención militar en el Golfo son insuficientes para que se pueda justificar este hecho. Sin duda, ni quitar la cabeza de la hidra, la de Sadan Husein, ni a extinción de las armas químicas, bacteriológicas, y acaso, atómicas de Husein argumentan suficientemente el ataque militar, ya que realmente Irak no es el único país dictatorial, tampoco es el único país que, como se supone, tiene armamento nuclear. Como lo advierte el escritor,

“Las razones esgrimidas por Washington para justificar una acción armada contra Irak son débiles e insuficientes, y dejan siempre flotando en el aire la sensación de que Irak y Sadam Husein han sido elegidos, entre otros dictadorzuelos y tiranías más para llevar a cabo un escarmiento ejemplar y moralmente a Estados Unidos de los horrendos atentados, la humillación y los miles de muertos del 11 de septiembre, que por las causas que expusieron ante el Congreso de Seguridad el presidente Bush y el general Powell al pedir a la comunidad de naciones su apoyo para la guerra”. (<sup>18</sup>MVLL, 20003:11)

Para MVLL, una de las primeras víctimas de esta guerra es la OTAN, el reino de la discrepancia, el caos y la crisis cuando Alemania, Francia y Bélgica votaron por el apoyo a Turquía, miembro de la organización, “en caso de confrontación armada en Irak”. (<sup>18</sup>MVLL, 20003:11) Pero también la misma Unión Europea, un organismo supuestamente homogéneo, se volvió un verdadero espectáculo de la discrepancia entre sus miembros. Las futuras relaciones entre la OTAN y los Estados Unidos el novelista las pone bajo el signo de interrogación. Según el autor, algunos países europeos, y sobre todo Francia, oponiéndose a los designios bélicos de los Estados Unidos empiezan a “preferir la satrapía iraquí a los Estados Unidos que los salvaron de Hitler y Stalin. (<sup>19</sup>MVLL, 2003:14) Realmente el anti norteamericanismo se volvió una carta de negociación entre los futuros y actuales miembros de la Comunidad Europea. Para el novelista, la Europa Occidental tiene que participar activamente, junto a los Estados Unidos, en la reconstrucción del país iraquí y el establecimiento allí de un el régimen plural y abierto, porque la guerra de Irak puede sembrar “desastres por los cinco continentes”. (<sup>19</sup>MVLL, 2003:14)

*El terrorismo*

También los principios básicos como la legalidad y la libertad, como formas de vida que pretenden asegurar estas tradiciones democráticas, se encuentran en peligro. MVLL, dedica su artículo “Las réplicas del 11 de septiembre” al terrorismo como una de más grandes amenazas a los principios democráticos. El escritor pone en alerta a los países democráticos que, según él, deben entrañar en su política una campaña de lucha contra el terrorismo, ya que “Si la campaña de los países democráticos contra quienes ejercen el terror se traduce en una política de apoyo efectivo y sistemático a la democratización de las sociedades víctimas de dictadura el mundo progresaría de manera rápida, no sólo en lo que concierne a la convivencia y los derechos humanos; también, a la seguridad porque -como advierte- los crímenes fanáticos que empotraron los aviones en las Torres Gemelas y el Pentágono no se equivocaron: el mundo es ahora, gracias a ellos, menos seguro y menos libre”. (20MVLL, 2001:15-16) La democracia como el único sistema capaz de poner fin a la dictadura se vuelve un tema de uno de sus últimos ensayos “Democracia sobre las ruinas”. Para el novelista, la democracia es un sistema que tiene que reemplazar los gobiernos dictatoriales en Cuba e Irak. Los últimos acontecimientos ocurridos en Cuba, donde cerca de ochenta disidentes fueron capturados, juzgados y condenados apenas desmesuradas y los tres secuestradores de un barco fusilados, podrían decidir que el pueblo cubano no optaría por la continuación de los gobiernos de su Jefe y el sistema democrático se volvería la realidad. También en un país como Irak, en donde aparte de la dictadura de Sadam Husein, impera el islamismo, una religión incompatible con un Estado, donde hay tanta diversidad étnica, la democracia puede ser un panacea para sus problemas. Uno de los obstáculos para el establecimiento del sistema democrático en Irak, como en otros sistemas autoritarios, es la religión, una forma del sometimiento del pueblo, que como advierte el novelista, “Para estos dictadores el Islam ha sido un instrumento de dominación tan efectivo como lo fue el cristianismo durante cientos de años hasta que el progreso económico, la cultura liberal y el espíritu civil fueron socavando esa fortaleza teológica autoritaria tras la que se escudaban los príncipes y los déspotas”. (21MVLL, 2003:14) Según el autor, los países con tradiciones democráticas tienen que ayudar en esta tarea de introducir gobiernos democráticos en los países tercermundistas para que “la humanidad viva por fin alguna vez en un mundo en el que los Fidel Castro y los Sadam Husein sean anacronismos tan flagrantes como lo son ahora el canibalismo o la trata de esclavos”. (21MVLL, 2003:14)

**MVLL: su compromiso sigue vivo**

La novelística, los ensayos y el periodismo de MVLL son testimonios de los grandes acontecimientos históricos. Son un medio a través de cual el escritor peruano denuncia severamente todas las insuficiencias e injusticias del mundo contemporáneo. Las huellas dejadas por el escritor en las hojas de papel nos esbozan un gran panorama del mundo contemporáneo al autor. Los temas tan vigentes como el neoliberalismo, la globalización, la transferencia de un sistema de gobernar al otro: el caso de los países del bloque socialista, las cuestiones en el Medio Oriente y sobre todo los problemas de Latinoamérica pertenecen a los temas abordados por el escritor peruano. MVLL es uno de los más comprometidos escritores de nuestros tiempos. Sus palabras son su manera de luchar, de oponerse a cualquier tipo de autoritarismo y a todo lo que le caracteriza. Detrás de las páginas de sus escritos se nos presentan como liberal, demócrata, partidario de la globalización y del neoliberalismo como una de las formas más comprobadas para desarrollo económico nacional y, al mismo tiempo, como adversario de cualquier tipo de gobierno dictatorial, del nacionalismo como una manifestación de la superioridad nacional frente las otras y, en fin, de cada forma de violación de la libertad como uno de los crímenes más feroces cometidos al ser humano. También sus ficciones literarias tocan el campo de la política y, no raras veces, de la historia. La realidad que el novelista toma como el fondo para sus ficciones es, al mismo tiempo, una parte de la historia, el escenario de los grandes avatares. Sin duda, las etapas de su formación política, como el socialismo en sus años estudiantiles y luego su ruptura cabal con la ideología y su giro hacia el capitalismo que, como advierte, “es el sistema más perfecto surgido hasta ahora en la historia para la creación de riqueza... Éste es un sistema frío, amoral, que premia la eficacia y castiga la ineficacia sin contemplaciones. No es una ideología, no es una religión, no engaña a nadie prometiendo la felicidad ni el paraíso en este o el otro mundo. Es una práctica, una manera de organizar la sociedad para crear riqueza”. (22MVLL, 1999:15-16) y, en fin, su fascinación por el neoliberalismo muestran el verdadero y profundo compromiso de MVLL en las cuestiones socio-políticas de su época. Su indiferencia, su preocupación y su interés por estas cuestiones nos presentan a MVLL como un gran político, agitador de las insuficiencias de este mundo fuertemente arraigado en la arena política mundial.



Referencias:

- <sup>1</sup>Vargas Llosa, Mario, *Contra viento y marea (1962-1982)*, Tomo II, Barcelona: Seix Barral, 1983
- <sup>2</sup>MVLL, *Contra viento y marea III, (1964-1988)*, México: Planeta Mexicana, 1990.
- <sup>3</sup>Angel Rama, México: *Revista de la Universidad de México*, 1982.
- <sup>4</sup>“Casa de las Américas”, julio-agosto, 1971, Año XI, nr.67.
- <sup>5</sup>MVLL, *Desafíos a la libertad*, México: Aguilar, 1994.
- <sup>6</sup>MVLL, *El País* 14 de feb. de 1999. “Segunda carta a Kenzaburo Oé”, (Piedra de toque), Madrid.
- <sup>7</sup>MVLL, *El pez en el agua, (memorias)*, México: Planeta Mexicana, 1993.
- <sup>8</sup>Aguilar, “Perú: la derrota de Vargas Llosa”, *Cuadernos de Marcha*, junio de 1990.
- <sup>9</sup>MVLL, “¿Una nueva revolución?”, *El País*, el 6 de agosto de 2001.
- <sup>10</sup>MVLL, “La globalización y las culturas”, *El País*, el 19 de abril de 2000.
- <sup>11</sup>MVLL, *El País*, “Oro y esclavos”, el 9 de enero de 2000.
- <sup>12</sup>MVLL, *El País*, “Pan y libertad”, el 14 de nov. de 1999.
- <sup>13</sup>Conferencia Magistral de MVLL, “Literatura y política: dos visiones del mundo”, el 11 de mayo de 2000.
- <sup>14</sup>Gutzmann, Rita, *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*, Madrid: Ediciones Jucan, 1992.
- <sup>15</sup>MVLL, *Cartas de la batalla por Tirant lo Blanc*, México: Seix Barral, 1992.
- <sup>16</sup>MVLL, *Conversación en la Catedral*, Barcelona: Seix Barral, 1973.
- <sup>17</sup>MVLL, “La cabeza de Milosevic”, *El País*, el 11 de abril de 1999.
- <sup>18</sup>MVLL, *El País*, “Los desastres de la guerra”, el 16 de febrero de 20003.
- <sup>19</sup>MVLL, *El País*, “Moscas en la taza de leche”, el 3 de marzo de 2003.
- <sup>20</sup>MVLL, *El País* “Las réplicas del 11 de septiembre”, el 30 de septiembre de 2001
- <sup>21</sup>MVLL, “Democracia sobre las ruinas”, *El País*, el 27 de abril de 2003.
- <sup>22</sup>MVLL, “El capitalismo en la cuerda floja”, *El País*, el 11 de julio de 1999.

## CAPÍTULO IV. La ficcionalización de la historia en *La Fiesta del Chivo*

### **El marco teórico de la ficcionalización**

Wolfgang Iser en su estudio *La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias* define “La ficcionalización<sup>1</sup> (como) la representación formal de la creatividad humana, y como no hay límite para lo que se puede escenificar, el propio proceso creativo lleva la ficcionalidad inscrita, la estructura de doble sentido. A este respecto, nos ofrece una oportunidad paradójica y (quizá por ello) deseable de estar tanto metidos de lleno en la vida y al tiempo fuera de ella. Esta circunstancia de estar simultáneamente implicados en la vida y apartados de ella, promovida por una ficción que representa la implicación y con ello provoca el apartamiento, ofrece un tipo de universalidad intramundana que de otra forma resultaría imposible en la vida cotidiana”. (1-Domínguez, 1997:58)

El ficcionalizar, entonces, es crear ficciones a través de las cuales la revelación de la realidad oculta se vuelve posible. Las ficciones son un reflejo del mundo interior del hombre. Ellas permiten al hombre cruzar una frontera que divide lo que es su mundo “real” de su mundo deseado, soñado, oculto. Gracias a la ficcionalización el hombre satisface su apetito de explorar otra dimensión y en ella encontrar lo verdadero y lo profundo sobre él y su mundo. El fenómeno de ficcionalización consiste en que el hombre puede entrar en esa otra realidad y conocerla desde afuera, lo que físicamente es imposible. Al explorarla le da una forma, ella se vuelve protagonista de sus creaciones: todo su reflejo en la forma ya materializada, física. Pero, al mismo tiempo, la ficcionalización puede desempeñar otra función: la protección contra el mundo que nos rodea y que está admitido como el único en que vivimos. En cierto sentido, es una forma de escape de las insuficiencias de lo que nos ofrece el mundo y en el que realmente el hombre nunca se siente realizado plenamente. La ficcionalización es un sortilegio que hechizando al hombre, privándole de cualquier carga de prejuicio que le pone el

---

<sup>1</sup>Wolfgang Iser basándose en la poesía pastoril describe gráficamente la ficcionalización donde se proyectan dos mundos: el artificial y el sociopolítico. Si los protagonistas desean cruzar uno de los mundos tienen que disfrazarse de pastores para actuar. Este disfraz les permite esconder lo que son. Estos dos mundos se yuxtaponen. Lo que provoca, como subraya el autor, la simultaneidad de lo que es mutuamente excluyente. Lo mismo se puede decir sobre la mentira, pero ésta no puede descubrir su ficcionalidad, a lo que puede permitirse la ficción literaria. (Antonio Garrido Domínguez, *Teorías de la ficción literaria*, 1997:44)

mundo exterior, le da la ilusión de conocer y realizar todos sus anhelos. El hombre embaucado se lanza a través de la ficción, aunque momentáneamente, al reino de los sueños y deseos, pero, después, roto su hechizo, ella misma le devuelve a su condición. Al regresar, el hombre experimenta su orfandad y la gran distancia entre lo que es la realidad y el sueño. A través de este hechizo la realidad oculta sale a la luz y resplandece. Su luz resplandece con mayor fuerza cuando la misma verdad está disfrazada de la mentira que, protegiéndola, le da la oportunidad de actuar con libertad nunca deformándola. El engaño es un elemento indispensable en el proceso de ficcionalización para descubrir realidades escondidas. Las ficciones rebasan las fronteras asfixiantes de la condición humana y transportan a su prisionero a mundos más intensos y más ricos que el que vive. Las ficciones son mentiras que disfrazan la verdad. Aquí aparece la contradicción de la naturaleza de la ficcionalización: mentir revelando la verdad.

“Mentir –dice MVLL en su obra *Kathie y el hipopótamo: comedia en dos actos-* es inventar, añadir a la vida verdadera otra ficticia, disfrazada de realidad...Las mentiras de la ficción enriquecen nuestras vidas, añadiéndoles lo que nunca tendrán, pero, después, roto su hechizo, las devuelven a orfandad, brutalmente conscientes de lo infranqueable que es la distancia entre la realidad y el sueño...Soñar, escribir ficciones (como leerlas, ir a verlas o crearlas) es una oblicua protesta contra la mediocridad de nuestra vida y una manera, transitoria pero efectiva, de burlarla. La ficción, cuando nos hallamos prisioneros de su sortilegio, embelesados por su engaño, nos completa, mudándonos momentáneamente en el gran malvado, el dulce santo, el transparente idiota que nuestros deseos, cobardías, curiosidades o simple espíritu de contradicción nos incitan a ser, y nos devuelve luego a nuestra condición, pero distintos, mejor informados sobre nuestros confines, más ávidos de quimera, más indóciles a la conformidad”. (2<sup>a</sup>MVLL, 1983:9-13)

De alguna manera al creador de ficciones se le puede llamar el mentiroso que, como advierte Wolfgang Iser en su análisis dedicado a la ficcionalización,

“debe esconder la verdad, pero por ello la verdad está potencialmente presente en la máscara que la disfraza. En las ficciones literarias los mundos que existen se ven sobrepasados y, aunque todavía son individualmente reconocibles, su disposición contextual les hace perder el aire de familiaridad. De ahí que tanto la mentira como la literatura siempre contengan dos mundos: la mentira incorpora la verdad y el propósito por el que la verdad debe quedar oculta; las ficciones literarias incorporan una realidad identificable y la someten a una remodelación imprevisible”. (1<sup>a</sup>Domínguez, 1997:44)

Las ficciones tienen derecho de tomar cualquier forma de disfraz para de esta manera realizar su propósito: sacar a la luz la verdad. La ficción, para aparentar su similitud a lo real, puede constituirse en una máscara de la historia. La historia es su punto de contacto con el mundo exterior (lo que voy a analizar en las siguientes líneas). Pero también sucede al revés, la misma historia se disfraza, se amalgama con la ficción para, admitiendo sus reglas, revelar lo que ella sola es incapaz de demostrar: lo que existió. Como la recuperación del pasado en su plena forma es ilusoria, la misma ficción desempeña el papel del “elíxir” para que su “resucitación” se vuelva posible. A través de la ficcionalización ponemos en la escena no lo que no existe, sino lo que existe o existió, pero también lo que está oculto o inaccesible a nuestra razón. La ficcionalización tiene doble función: ocultar y, al mismo tiempo, revelar la realidad escondida. La ficcionalización es una herramienta que da al hombre esta capacidad de “excavar” las verdades sobre él y su mundo.

Lubomir Doležel en su estudio *Mimesis y mundos posibles* habla sobre los mundos ficcionales que son necesarios para que el proceso de ficcionalización pueda realizarse. El autor subraya tres rasgos característicos para los mundos posibles:

1. Los mundos ficcionales son posibles estados de cosas<sup>II</sup>.
2. La serie de los mundos ficcionales es ilimitada y lo más variada posible<sup>III</sup>.
3. Los mundos posibles son accesibles desde el mundo real. (<sup>1</sup>Domínguez,1997:79)

Realmente, toda ficción es interpretada desde el punto de su referencia al mundo real, ya que sólo de esta manera somos capaces de constatar que lo supuestamente ficticio tiene o no su relación con el mundo real, es decir es real o no. El mundo real toma parte en la génesis de toda ficción, pero este material sufre transformaciones. Estas transformaciones se realizan a través del proceso de ficcionalización: el material del mundo real (lugares geográficos, fechas,

---

<sup>II</sup>El mundo ficticio está construido por eventos, estados de cosas, atributos posibles. Los individuos ficcionales no pueden ser identificados con los individuos reales de mismo nombre. Su existencia no depende de los prototipos reales, aunque se puede postular una relación entre el Napoleón histórico y todos los posibles Napoleones ficcionales. (Teorías de la ficción literaria, Lubomir Doležel, *Mimesis y mundos posibles*, Madrid: Arco, 1997:79)

<sup>III</sup>Los mundos ficcionales se interpretan como mundos posibles. Tanto los mundos de la literatura realista como los cuentos de hadas o la ciencia ficción son mundos ficcionales. (Teorías de la ficción literaria, Lubomir Doležel, *Mimesis y mundos posibles*, Madrid: Arco, 1997:80)

personas, etc.) está acomodado en el mundo ficcional conforme a las reglas y las necesidades de la misma ficción. Estos elementos están ajustados en la ficción según la lógica y el orden de las cosas del mundo físico. En cierto sentido, el mundo real es una matriz para el mundo posible. Benjamín Harshaw, en su estudio *Ficcionalidad y campos de referencia*, habla sobre dos tipos de referentes que define como el conjunto de redes construidas de dos o más referentes: escenas, personajes, ideologías, etc. Al primero le llama Campo de Referencia Interno (CRI) que es un “formador de la naturaleza y la sustancia de un texto literario”. El segundo está relacionado con el mundo exterior: Campo de Referencia Externo (CREX). Según el autor, a campos exteriores a un texto pertenecen: “el mundo real en el tiempo y en el espacio, la Historia, una teoría filosófica, concepciones ideológicas, los conceptos de la naturaleza humana, otros textos. Pero también los nombres de las calles, lugares, hechos y fechas históricos, las figuras históricas reales, las afirmaciones, la religión, etc.” (Domínguez, 1997:135-147) El Campo de Referencia Externo está compuesto de los elementos que forman el mundo real. El Campo de Referencia Interno viene construido paralelamente al Campo de Referencia Externo. Aparecen los hechos, los lugares del Campo de Referencia Interno que tienen sus equivalentes o se asemejan al Campo de Referencia Externo. Lo real es una matriz para lo ficticio. Es obvio que, el mundo externo da más amplia información que la que podemos encontrar en el texto mismo. El Campo de Referencia Interno está prácticamente construido con base en el Campo de Referencia Externo, es imposible construir una ficción sin conocer el mundo externo.

Los personajes inventados se refieren a los diferentes aspectos del mundo. Ellos engloban, abarcan una clase social, un grupo de gente, etc., tomados del mundo exterior. Lo mismo sucede con las situaciones, episodios, hechos que reflejan el mundo real. Para las novelas históricas las figuras históricas o episodios históricos constituyen un CRI.

La ficcionalización es un proceso muy complejo que exige por parte del autor una imaginación personal a la que él pretende darle una estructura determinada: el texto. Las ficciones, a menudo, están basadas en los hechos reales. Estos hechos son puntos de referencia para las ficciones que al pasar por el proceso de ficcionalización están colocados en el texto ya como “ladrillos” que construyen la obra. Como he señalado, la realidad participa en la génesis de la ficción; entonces el mundo ficticio es muy parecido al mundo real. Obviamente, también la realidad que desde el punto de vista del tiempo ya pertenece al pasado, puede dar fundamentos al mundo ficticio, porque pertenece al mundo exterior. La

historia, sometida al proceso de ficcionalización empieza a establecer fundamentos para la ficción. Para Marie-Laure Ryan, en su análisis *Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción*, “La ficción verdadera explota los huecos informativos de nuestro conocimiento de la realidad rellenándolos con los hechos creíbles, aunque no comprobados, de los que el autor no se responsabiliza”. (Domínguez,1997:186) En la novela de carácter histórico el autor respeta toda la información histórica, pero enriquece su obra con los diálogos, situaciones, acontecimientos, fechas, etc. que podrían haber ocurrido tal como se describen. Estas informaciones complementarias nunca comprometen la credibilidad del autor.

Hay tres maneras de ficcionalizar la historia:

1. Las figuras reales están acomodadas en unas situaciones puramente inventadas.
2. Los personajes ficticios están colocados en unos episodios históricos.
3. Las personas reales están ubicadas en unos acontecimientos sucedidos realmente. En este caso, su trabajo es parecido al del historiador sólo con la diferencia que en el primero lo hace con mayor libertad, su propia imaginación es más aceptable. Su manera de esbozar la historia, fiel a lo histórico no significa su fidelidad a la verdad. El novelista no tiene que comprobar lo que colocando dice. El autor metiendo las figuras reales en situaciones o episodios históricos, puede hacerlo casualmente o concientemente, pero nunca con el propósito de hacerlo con fidelidad histórica.

Todo este proceso de ficcionalización de la historia sucede en la imaginación del autor, quien a su propio gusto y antojo intercala lo histórico en lo ficticio o al contrario, lo ficticio en lo histórico o simplemente reconstruye la historia, pero siempre con la mayor dosis de probabilidad que la fidelidad de los hechos.

“La ficción –señala Antonio Garrido Domínguez en su ensayo *Teorías de la ficción literaria: los paradigmas-* permite al hombre profundizar en el conocimiento de sí mismo, alcanzar sus anhelos, evadirse de las circunstancias que condicionan su vida cotidiana y tener acceso a experiencias del todo imposibles por otros conductos. En este sentido puede muy bien afirmarse que la ficción completa y compensa las carencias o frustraciones de la existencia humana. Pero la ficción revela, sobre todo, la radical imposibilidad de acceder a nosotros mismos de modo directo. Sólo la ficción nos permite mirarnos en el espejo de nuestras posibilidades y encontrarnos con nosotros mismos a través de un camino lleno de rodeos...la ficción se vale del engaño y la simulación para poner al descubierto

verdades ocultas. La ficción dice, pues, una cosa y significa otra, esto es, sugiere algo que siempre va más allá de su referente. Se trata, por tanto, de un decir directo, un decir mediatizado por los signos y símbolos del texto. Es, por otra parte, el procedimiento habitual para plasmar la «pasión» ficcionalizante del ser humano”. (1·Domínguez, 1997:38)

### **La presencia de la historia y la ficción en MVLL**

“-No va ser la historia real, sino efectivamente una novela y, si quieres, falsa.

- Entonces, para que tantos trabajos.... para qué tratar de averiguar lo que pasó, para qué venir a confesarme de esta manera. ¿Por qué no mentir más bien desde el principio?

- Porque soy realista, en mis novelas trato siempre de mentir con conocimiento de causa.... Es mi método de trabajo. Y creo, la única manera de escribir historias a partir de la historia con mayúsculas...” (3·MVLL,1987:77)

No crear la historia, como lo advierte MVLL en la *Historia de Mayta*, sino escribir la historia a través de las mentiras es un propósito que se le impone al novelista y lo que realmente le importa son “todos los testimonios que consigo, ciertos o falsos,...lo que no es la veracidad de los testimonios sino su poder de sugestión y de invención, su color, su fuerza dramática”. (3·MVLL,1987:14)

Mentir con el propósito de revelar la verdad es la propuesta de MVLL en sus ficciones literarias. Para el novelista, la mentira siempre deposita la verdad y sólo a través del engaño la verdad puede expresarse. La mentira es un portavoz de la verdad. Como señala el escritor peruano en el prefacio a su obra teatral *La señorita de Tacna*,

“Inventar...es rehacer la experiencia, rectificar la historia real en la dirección que nuestros deseos frustrados, nuestros sueños rotos, nuestra alegría o nuestra cólera reclaman. En este sentido, ese arte de mentir que es el del cuento es, también, asombrosamente, el de comunicar una recóndita verdad humana...Esta verdad no reside en la semejanza o esclavitud de lo escrito o dicho –de lo inventado- a una realidad distinta, ‘objetiva’, superior, sino en sí misma, en su condición de cosa creada a partir de las verdades y mentiras que constituyen la ambigua totalidad humana”. (4·MVLL,1992:10-11)

El proceso de ficcionalización permite al hombre descubrir otra realidad, un verdadero residuo de sus sueños, anhelos, fantasías, pero también sus frustraciones e inquietudes. En

cierto sentido, ficcionalizar es dar una forma más física a esta otra realidad: la que está escondida detrás de la que vivimos. A través de este artificio el hombre puede experimentar todo el abanico de los sueños y los deseos que residen en él.

Si salimos del concepto de la ficción que es para el autor “el hombre completo en su verdad y su mentira confundidas” (4·MVLL,1992:10), lo mismo se puede decir sobre la historia, que se la define como el cuento sobre las hazañas de los hombres y que cuya función consiste en descubrir lo que ha hecho y por qué lo ha hecho. Cabalmente, estas dos nociones tratan al hombre como el objeto de su estudio. Pero la diferencia reside en que la primera explora su mundo interior y la segunda examina su realidad exterior, aunque siempre con la finalidad de revelar la verdad sobre él. En el proceso de esta revelación ficticia o histórica la narración toma un papel importante, se vuelve un medio a través de cual estas verdades surgen y flotan libremente en el conocimiento del hombre. La imaginación es un elemento inseparable para los dos tipos de narración. Para el poeta, la imaginación es una “llave” que abre las puertas a mundos tan diferentes del que nos ha concedido la suerte. Al historiador la imaginación le sirve como un tipo de “pegamento” con que junta los elementos particulares del proceso de la historia o, a veces, rellena los huecos intercalando los eslabones faltantes de la cadena de los acontecimientos. La imagen del historiador pretende ser verdadera, fiel a los acontecimientos ocurridos, y la del novelista tiene que ser coherente y tener sentido. El poder y las capacidades de la ficción son mayores que las de la historia, ya que como señala MVLL en su *Prólogo a Entre Sartre y Camus*,

“Hay un reducto de lo humano que la Historia no llega a domesticar ni a explicar: aquel que hace del hombre alguien capaz de gozar y de soñar, alguien que busca la felicidad del instante como una borrachera que lo arranca al sentimiento de la absurdidad de su condición, abocada a la muerte. Las razones de la Historia son las de la eficacia, la acción y la razón. Pero el hombre es algo más: contemplación, sinrazón, pasión”. (5·MVLL,1985:14)

La misma naturaleza de la historia, cuyo objetivo es exponer “la eficacia, la acción y la razón” del hombre, lo limita concentrándose en lo más superficial, olvidando que el hombre es algo más profundo y complejo: “contemplación, sinrazón y pasión”. Su fuerza es demasiado débil para que pueda “derrumbar” este reducto y explorar lo que es la verdad sobre el hombre. Sin duda, la verdad histórica nos informa de lo que fuimos y lo que seremos como colectividades humanas. Pero de lo que es el hombre individual o lo que desea ser de verdad y no puede serlo se entera solamente fantaseando e imaginando, ya que la ficción es la única capaz de



explotar sin límites estos residuos y ofrecer al hombre esta posibilidad de deleitarse con sus sueños.

Así son los mundos de MVLL, los reinos de la fantasía y la imaginación donde sólo él mismo puede entrar y explorarlos. Sus propias fantasías y la historia amalgamadas siempre con una dosis de su compromiso con la época componen una fórmula mágica que le permite al novelista rebasar las fronteras de lo que es el mundo exterior y entrar en la dimensión de sus más personales e íntimos anhelos y deseos, aunque también temores. A través de su “verdad de las mentiras” crea otra realidad con que el hombre siempre soñaba y que anhelaba conocer y vivir. Sus fantasías literarias revelan la verdad no sólo sobre lo que son sus anhelos, sueños, inquietudes personales, sino también desenmascaran la verdad sobre el mundo exterior agitando, alarmando y criticando todas sus imperfecciones. Prácticamente todas las obras de MVLL demuestran su compromiso con la época. Desde *La ciudad de los perros* (1962) hasta su última novela *La Fiesta del Chivo* (2000) expresa su interés por las cuestiones socio-políticas del siglo XX. Pero también sus más recientes ensayos tocan cuestiones fundamentales de los principios del siglo XXI. MVLL con su literatura, su ensayística y su periodismo crea un gran panorama de la época. Su obra, al tratar los problemas socio-políticos, posee una dimensión histórica, se vuelve indudablemente un testimonio de los grandes avatares de un etapa de la historia universal. Su obra establece un rico material para estudios no sólo de naturaleza literaria sino también histórica. Sus ficciones literarias están respaldadas por la historia, entonces los episodios reales se entrelazan con los surgidos de la pura fantasía de su creador. MVLL coloca los hechos históricos en sus ficciones literarias y persuade de que todo lo contado por él sucedió o, más bien, pudo acontecer realmente y no hay ningún motivo de no creerlo. Los silencios, las tinieblas y las incertidumbres están reconstruidos por la imaginación y la fantasía del novelista.

#### *La presencia de la historia en la ficción de La guerra del fin del mundo*

*La guerra del fin del mundo* plasma los grandes avatares de un lapso de la historia brasileña del siglo XIX. MVLL, a través de los datos históricos, reconstruye el pasado y lo coloca en su ficción y de esa manera alcanza el efecto de la verdad de las mentiras. El autor siempre tiene en consideración que la literatura no es una descripción fiel de la realidad. La literatura transforma la realidad y es un medio de experimentar un cierto rechazo o crítica de lo real. Para el novelista, la reconstrucción del pasado por la literatura casi siempre es falaz si se toma en cuenta el término de objetividad histórica. La verdad literaria es una y otra es la verdad

histórica. Con *La guerra del fin del mundo* el novelista peruano inicia su etapa adulta en la literatura. Ángel Rama en su estudio “Una obra maestra del fanatismo artístico: *La guerra del fin del mundo*”, compara al novelista peruano con Lew Tolstoi, uno de los grandes creadores de la novela histórica en el mundo, diciendo que, “A la intensidad, amplitud y coherencia del proyecto y a la sapiencia narrativa, debe atribuirse que América Latina alcance su *Guerra y Paz*, aunque con cien años de atraso, haciendo de su autor nuestro mayor clásico”. (6. Ángel Rama, 1982:8)

La novela de MVLL es una reflexión ideológica y literaria. Es una reflexión sobre la mentira ideológica del fanatismo religioso que siempre está nutrido por la ignorancia, el atraso y las supersticiones. La novela es una verdad, o más bien, la verdad de la mentira que expresa una profunda objeción a lo que es el mundo enseñándonos todas sus insuficiencias. “La literatura –dice Terry Eagleton en su estudio *Una introducción a la teoría literaria*- no es una forma de conocer la realidad sino una especie de sueño utópico colectivo que ha continuado a través de la historia, una expresión de esos anhelos humanos fundamentales que dieron origen a la civilización pero que nunca se satisfacen plenamente dentro de ella...La literatura nace del tema colectivo de la especie humana, y en esa forma encarna “arquetipos” o figuras de significación universal”. (7. Terry Eagleton, 1998:38)

*La guerra del fin del mundo* es un testimonio de la madurez y la maestría literaria de MVLL. En esta obra MVLL plantea tres diferentes dimensiones: la historia, pretendiendo reconstruir el pasado fiel a los acontecimientos; la política, donde observa su posición ideológica frente al levantamiento revolucionario, en este caso el fanatismo religioso y, en fin, la novela: su ficción literaria es un elemento fundamental de la obra. *La guerra del fin del mundo* es una novela basada en los hechos reales extraídos de la historia brasileña del siglo XIX, unos años después de romper los lazos con la Corona portuguesa y de la proclamación de la República en 1889. La cuestión de Canudos, sede de los fanáticos religiosos que en la persona de Conselheiro Antônio Mendes Maciel veían al único salvador y cuyas ideas apocalípticas eran tomadas como las grandes verdades, establece la raíz de la trama. La ficción de MVLL es un palimpsesto basado en la obra épica de Euclides da Cunha<sup>IV</sup>. *Os Sertões* (1902).

---

<sup>IV</sup>. Euclides da Cunha era un ingeniero y geólogo, un positivista aficionado de la doctrina de Auguste Comté que rechazaba la religión y defendía la educación pública universal. *Os Sertões* es un material de carácter socio-político-histórico escrito en forma de memorias por un testigo ocular de los acontecimientos reales. La obra de Da Cunha es un testimonio de su gran fascinación y fe en la ciencia. Su confianza en la ciencia es tan manifiesta como la confianza de la República en la eficacia de operaciones militares convencionales para aplastar a los rebeldes.

Sin duda, *Os Sertões* es un estudio muy minucioso de un lapso de la historia de la nueva República Brasileña, cuyo establecimiento provocó caos, fervor y levantamiento en armas en los años 1896-97. La abolición de la Monarquía y la ruptura con la Corona significaban grandes cambios para un joven país, cambios que para los religiosos significaban el peligro y la violación de las santas y antiguas leyes eclesiásticas. El único remedio era la promesa de salvación del mundo a través de la lucha por la conservación de la institución eclesiástica. En estas circunstancias surge Conselheiro Antonio Vincente Mendes Maciel, un profeta que predica el fin del mundo como un castigo divino y la nueva República que personificaba el Anticristo:

[...] Ellos resumían la psicología de la lucha...Registraban las prédicas de Antonio Conselheiro y al leerlas se pone de manifiesto cuán inocuas eran, cómo reflejaban la turbación intelectual de un infeliz...El rebelde arremetía contra el orden establecido porque se le figuraba inminente el reino prometido de Dios. Denunciaba a la República –pecado mortal de un pueblo- como una herejía, suprema indicadora del triunfo efímero del Anti Cristo [...] (<sup>8</sup>MVLL,1980:136)

### *La verdad y la mentira en la novela*

No sólo el viaje personal a las regiones brasileñas, sino también la misma obra de Da Cunha provocaron el surgimiento de *La guerra del fin del mundo*. *Os Sertões* no es la única fuente que sirvió al novelista como la materia prima para su novela. En Brasil, y sobre todo en la parte nordeste del país, la llamada *literatura de cordel*<sup>V</sup>, florecida y arraigada en esta zona geográfica, cultivada hasta hoy en día, sirvió al novelista como un material enriquecedor para

---

<sup>V</sup>: El nombre de literatura de cordel proviene de Portugal. Este tipo de obras eran vendidas en la forma de los folletos que eran colgados en un cordón y expuestos en las casas donde se los vendía. Es un tipo de poesía relacionada con el romance popular, cuya narración se describe. La presencia de la literatura de cordel en el Noroeste remota al siglo XVI o, más tardar, al siglo XVII. Es una literatura del carácter popular, cuyos orígenes se encuentran en la Península. En España la literatura de cordel era llamada *pliegos sueltos*, que corresponde al nombre portugués *folhas volantes*. La influencia ibérica en el surgimiento de la literatura popular la observamos en *el corrido* cultivado tanto en México como en Argentina, Nicaragua o Perú. *Folhas sueltas* eran vendidas en las ferias, los mercados, las plazas o las calles. La literatura de cordel abarcaba los temas tradicionales como: romances y novelas, de aventura y religiosos. También trataba los hechos ocurridos que merecieran la atención popular. Justamente uno de los temas de la literatura de cordel en Brasil era la guerra fanática de Canudos: *A Guerra de Canudos* de João Malquíades Ferreira Silva, poeta popular que participó en las luchas de Canudos y *Meu Folclore* de J. Sara, que trata también la biografía de Antônio Conselheiro, son unos ejemplos de este tipo de literatura. Esas dos obras de cordel son descripciones minuciosas de cada episodio y de las figuras que se hallan en éstos. Sin duda, la literatura de cordel representa una verdad histórica poética de Canudos. La información aquí presentada proviene del texto *Literatura popular em verso*, publicado por Universidade de São Paulo en 1986, cuyos fragmentos traduje literalmente e incluí como cita.

su obra. Sin duda, no sólo en MVLL, sino también el mismo autor de *Os Sertões*, la presencia de la literatura de cordel es perceptible.<sup>VI</sup>

En MVLL no aparecen los fragmentos originales de la literatura de cordel, como un texto en verso, sino ya transformados de acuerdo a las necesidades de la narrativa en prosa. Probablemente, la historia de la vida del mismo Consejero como la de sus discípulos está basada en las vidas de los santos, guardadas en “folhas volantes”, las ficciones, no raras veces fundadas en hechos reales, que MVLL acomodó y entretejió con su texto. Obviamente, *Os Sertões* establece un material básico, un punto de partida para la novela. El grado de historicidad de *La guerra del fin del mundo* es mucho, sobre todo por el material que el autor maneja: artículos, documentos, literatura de cordel y, en fin, una obra de valor histórico escrita por el mismo testigo ocular de los hechos ocurridos. *Os Sertões* son los recuerdos, las impresiones, los comentarios, no raras veces de carácter científico, escritos por un testigo ocular de los acontecimientos. El novelista señaló, en una de sus entrevistas, que la obra de Euclides da Cunha es un ensayo pedagógico para comprender lo que es y lo que no es la América Latina. *Os Sertões* es un examen de conciencia, una obra sobre la utopía ideológica, la de la República contra la Monarquía. Obviamente, *La guerra del fin del mundo* es una novela del carácter histórico, cuyo fin estriba en la ficcionalización de la historia. MVLL fue fiel a los sucesos relacionados tanto con su geografía como con sus fechas. También toda la atmósfera del fervor, del caos que acompañaba a los acontecimientos reales se transluce a lo largo de la novela. Al proceso de ficcionalización están sometidas también las figuras reales, como la misma persona del Consejero Antonio o del Coronel Moreira César, jefe del ejército federal enviado a Canudos. La novela es, como he señalado, una relación de los acontecimientos contados por uno de los testigos oculares: el periodista miope que personifica a Euclides da Cunha, ficcionalizado por el novelista. El periodista miope, igual que el autor de *Os Sertões*, es un positivista, aficionado al progreso y a la modernidad. Es el único personaje que queda anónimo a través de toda la novela. José J. Veiga, en su artículo “La guerra contra el fanatismo”, señala que “además del énfasis constante en su miopía que refuerza el motivo recurrente de “ver” y, por lo tanto, la visión del mundo de la novela, el anonimato del personaje podría explicarse por el hecho de que es una versión *ficticia* de Euclides da Cunha”. (Seymour,1992:94)

---

<sup>VI</sup>. Da Cunha, incluso incluyó en su obra unos versos donde se alaba la aparición del Consejero como salvador:  
Do céu veio uma luz  
Que Jesus-Cristo mandou.  
Santo Antonio Aparecido  
Dos castigos nos livrou! (Da Cunha,1990:129)

Lo que se puede observar es el vínculo de la historia con la ficción novelística cuando el mismo periodista miope pide a Epaminondas que le permita cubrir la campaña de Moreira César, porque: “Ver a un héroe de carne y hueso, estar cerca de alguien tan famoso resulta tan tentador. Como ver y tocar a un personaje de la novela”. (8MVLL,1981:140) El héroe de los acontecimientos reales tiene las mismas características que el personaje novelístico. Tanto la realidad como la ficción tienen igualmente el poder de hechizar, de tentar y, en fin, de persuadir sobre su verdad; la frontera entre ellas se borra. Pero, al mismo tiempo, a través de la parodia, MVLL pone en duda la credibilidad de la historia como la única capaz de expresar la verdad. Lo hace como si pusiera en segundo lugar a la historia, generalmente aceptada como un reflejo fidedigno de lo que ocurrió. En cierto sentido, el novelista parodia a la persona del historiador cuando el periodista miope explica la imposibilidad de ver y de escribir los acontecimientos, aunque se encontraba en su centro, por algo tan prosaico como la ruptura de los anteojos. Él mismo, siendo el testigo ocular de la guerra, niega haber visto los acontecimientos por la simple pérdida de los anteojos: “- En realidad, no vi nada. Se me rompieron los anteojos.. - Pero aunque no las vi, sentí, oí, palpé, olí las cosas que pasaron. Y, el resto, lo adiviné”. (8MVLL,1981:340) También Euclides da Cunha, igual que el mismo periodista miope, era prácticamente ciego. Su visión de Canudos se estructura sobre todo a partir de su profunda fe en la razón de la República, como un “motor” de la modernidad y del progreso. La historia escrita por él no está basada en lo que vio, sino en lo que creía y lo que sentía sobre lo que lo rodeaba. Es una manera muy irónica de interpretar la historia, como la única versión que no distorsiona la realidad al ser fiel a los acontecimientos. La historia contada por el periodista miope está basada en sus suposiciones, sus ideas, sus sentimientos, sus percepciones, sus creencias personales, sus adivinanzas y no en la observación objetiva de lo que transcurría frente él. También en la pregunta del Barón: “Usted quería ser poeta, dramaturgo. ¿Va a escribir esa historia de Canudos que no vio?” (8MVLL,1981:380), se puede observar la ironía referida al periodista miope al que se le concede, como testigo ocular de los hechos, la capacidad de escribir la historia. En cierto sentido, el periodista miope parodia al mismo historiador que por no ver, por la pérdida de los anteojos, no fue apto para reconstruir los hechos. La historia contada por él está creada por su propia imaginación, por los sentidos, pero nunca por la vista, que según la “teoría del ojo” de Goethe es la única manera de conocer la verdad. La realidad de Canudos está deformada, distorsionada, lo que pone en duda la posibilidad de dar testimonio de la “verdad” histórica total. El novelista pone énfasis en la imposibilidad de la existencia de una única “verdad” histórica total, ya que la misma verdad histórica es algo parcial, es sólo una de sus versiones, un punto de vista del

mismo historiador. Justamente, la historia escrita por el periodista miope es sólo una de las versiones sobre la guerra de Canudos. La historia del periodista es, como lo señala Miguel García Posada en el prefacio a *Una historia no oficial*, una historia no oficial cuya función consiste en la lucha contra el olvido. “Es un testimonio de la verdad no oficial. Y es esta verdad la que el joven y miope periodista se apresta a contar, caiga quien caiga, porque no está dispuesto a sufrir las insidias del olvido. Un periodista que se erige en portavoz de la poética profunda del narrador”. (<sup>10</sup>MVLL,1997:18) El periodista miope muestra que la historia puede ser igualmente traidora en cuanto a memorizar los hechos, como la literatura. Pero la posibilidad de preservar el pasado ve sólo a la escritura como “la única manera en que se conservan las cosas”. Sin duda, no hay fidelidad a los hechos, no hay objetividad, sino simplemente la escritura de una de las versiones de esta “verdad” histórica, de una historia no oficial, es sólo uno de esos “ladrillos” de la Historia. El mismo novelista pone de relieve el papel de la palabra escrita como la única capaz no sólo de describir sino también de transformar y cambiar la realidad, como lo hace la ficción. La palabra escrita es un testigo de la tragedia de Canudos. Por esta razón MVLL incluyó en su obra el material de carácter documental, como los artículos y las cartas sobre el tema de Canudos. El novelista peruano hace hincapié en que no hay una sola y única verdad, y en que tampoco existe una sola interpretación verdadera de la historia o de la realidad. Prácticamente, es imposible encontrar una sola verdad tanto sobre la historia como sobre la misma realidad. Lo que nos proporciona un conocimiento sobre ellas son sus diferentes verdades que no podemos ni tomar como una sola ni tampoco negar, sino aceptarlas como simples versiones. Ciertamente, el periodista miope proporciona la versión final de los hechos, que es una aproximación a la historia. Como advierte Raymond Souza en *La Historia en la Novela Hispanoamericana Moderna*,

“un acontecimiento histórico debe ser recordado y aceptado antes que pueda ser plenamente interpretado, aun cuando el rechazo pueda ser en sí mismo un acto interpretativo. Al escribir la historia de Canudos, el periodista fundirá el presente con el pasado, que es precisamente lo que hacen Da Cunha y Vargas Llosa en sus textos. En muchos aspectos, “*La guerra del fin del mundo* combina la interpretación de Vargas Llosa de un suceso histórico con su percepción del contexto político y cultural contemporáneo en Latinoamérica”. (<sup>11</sup>Souza, 1988:85)

En la ficción de MVLL las figuras reales, sometidas al proceso de ficcionalización, proporcionan también la verosimilitud. El novelista colocó figuras reales conservando sus nombres, pero sin respetar sus biografías. En algunos casos, hizo al revés: a las figuras ficticias les concedió las biografías de la gente real, como en el caso de algunos discípulos del

Consejero, los bandidos, tan populares en esta región, que se convirtieron en fanáticos religiosos como João Grande o Pajeú. Justamente, la persona del Consejero colocada en el transcurso de la trama da a la obra la imagen más parecida a lo que pasó en la realidad o a lo que podría pasar. El Consejero está representado como una figura mítica, rodeada por lo misterioso, enigmático. También su forma de actuar produce el efecto de lo extraño: “Aparecía de improviso, al principio solo, siempre a pie, cubierto por el polvo del camino, cada cierto número de semanas, meses”. (8.MVLL,1981:15)

Era un personaje real que andaba predicando el Apocalipsis del mundo provocado por la abolición de la monarquía y la introducción de las nuevas leyes más flexibles que violaban las establecidas por la Iglesia. El Consejero es el Mesías, un predicador de la palabra divina y un líder del levantamiento religioso. Sin duda, las huellas de su actividad son muy palpables. Su persona está sometida al proceso de ficcionalización, adquiriendo las características de un personaje ficticio. La verdadera persona de Antonio Consejero se vuelve un “molde”, una materia prima con la cual el novelista “moldea” su personaje que empieza a actuar conforme a las leyes de la ficción que se le impone. La acomodación de las figuras y los hechos reales a las necesidades de la ficción hace que la obra se vuelva más verosímil. MVLL reconstruye y luego ficcionaliza tanto los personajes reales como los sucesos ocurridos. Obviamente, siempre permanece fiel a los elementos históricos más significativos que le servirá como un “nutriente” para su imaginación. Pero siempre la novela es un producto de la ficción que tiene derecho de cambiar, transformar y plasmar la realidad a su propio gusto y antojo.

El autor también reconstruye la atmósfera de la política del gobierno republicano recién establecido y la de la institución eclesiástica, de las ideas conservadoras, cuya posición privilegiada quedó amenazada:

“¿No planteaba Canudos una interesante excepción a la ley histórica según la cual la religión había servido siempre para adormecer a los pueblos e impedirles rebelarse contra los amos? El Consejero había utilizado la superstición religiosa para soliviantar a los campesinos contra el orden burgués y la moral conservadora y enfrentarlos a aquellos que tradicionalmente se habían valido de las creencias religiosas para mantenerlos sometidos y esquilados. La religión era, en el mejor de los casos, lo que había escrito David Hume –un sueño de hombres enfermos-, sin duda, pero en ciertos casos, como el de Canudos, podía servir para arrancar a las víctimas sociales de su pasividad y empujarlas a la acción

revolucionaria, en el curso de la cual las verdades científicas, racionales, irían sustituyendo a los mitos y fetiches irracionales”. (8: MVLL, 1981:255)

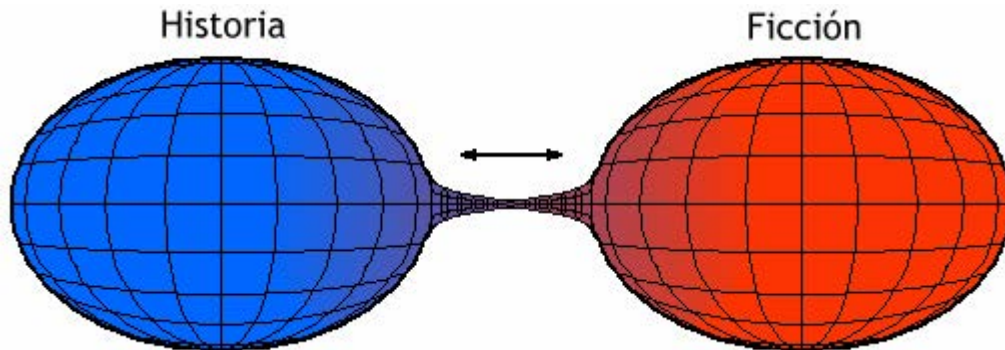
Justamente, según esta receta MVLL crea su última novela *La Fiesta del Chivo*, donde plasma la imagen del poder autoritario concentrado en las manos de Rafael Leónidas Trujillo Molina. Obviamente, no sólo la historia sino también la política dan a las ficciones vargasllosanas la dimensión más amplia y profunda sobre el sistema tiránico surgido y florecido con tanto vigor en el mundo latinoamericano. El concepto del compromiso sartreano sigue vivo también en esta última obra con el tema del dictador. *La Fiesta del Chivo* habla sobre lo que es la dictadura, lo que es el fenómeno autoritario, sobre lo que significa un régimen de poder personal: la violencia, la corrupción, la degradación moral. Como señala el mismo novelista, “Escribiendo sobre Trujillo, he estado escribiendo sobre Fujimori, sobre Somoza, Pérez Jiménez, Pinochet, y sobre todos los dictadores que andan por allí, vivitos y coleando todavía, por desgracia”<sup>VII</sup>. Esta generalización da a la obra una dimensión total. El autor no cierra las fronteras de sus fantasías limitándose a los casos particulares, sino al contrario las abre para abarcar un concepto más amplio de lo que es el autoritarismo.

---

<sup>VII</sup>. “MVLL indaga en la mente de los dictadores latinoamericanos: Escribiendo sobre Trujillo he escrito sobre todos los dictadores”, el artículo de Sanjuana Martínez que apareció en el Internet.



## La fusión de la historia con la ficción



Esquema del flujo osmótico de la información histórica y ficticia

“Lo que constituye precisamente la perennidad de ciertas grandes obras históricas, cuyo progreso documental ha comprometido, sin embargo, la fiabilidad propiamente científica, es el carácter perfectamente apropiado de su arte poético y retórico a su manera de *ver* el pasado. La misma obra puede ser así un gran libro de historia y una extraordinaria novela. Lo sorprendente es que esta interconexión de la ficción con la historia no debilita el proyecto de representancia de esta última, sino que contribuye a realizarlo”. (<sup>12</sup>Paul Ricoeur, 1990:908)

### *La narración en el servicio de la historia y de la ficción*

“Las narrativas históricas-como señala Hayden White en su estudio *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*-iluminan el «mundo real» porque el mundo tiene la forma de un relato bien hecho, con «personajes» implicados en conflictos similares a los hallados en los tipos de relatos tradicionales...” (<sup>13</sup>Hayden White,1992:180)

Justamente, el “mundo real” con todos sus “actores” es una finalidad de la narración histórica. Pero también la misma ficción, que aunque representa el mundo imaginado, tiene su base el mundo real. Esto significa que la ficción, creando su propia realidad, toma unas partículas del “mundo real” para de esta manera representar su propia naturaleza. Obviamente, la narración tiene que ver con algo como un pasado de ficción, ya que la voz narrativa narra lo que, para

ella, “ha ocurrido”. En ese caso, debe de existir un pacto entre el lector y el autor que consiste en la creencia de que todo lo que expone el relato pertenece efectivamente al pasado del autor. En el análisis de Hayden White cuyo objetivo estriba en encontrar las relaciones, unos puntos comunes que unen la narrativa histórica con la de ficción, señala en su ensayo “La metafísica de la narratividad: tiempo y símbolo en la filosofía de Ricoeur” que, “Los relatos históricos y los relatos de ficción se parecen entre sí porque cualesquiera que sean las diferencias entre sus contenidos inmediatos (acontecimientos reales y acontecimientos imaginarios, respectivamente), su contenido final es el mismo: las estructuras del tiempo humano”. (<sup>13</sup>Hayden White, 1992:190) Esto significa que la forma común de ambos -del historiador y el novelista- es la narrativa. La narración es una forma de expresión a través de la cual tanto la historia como la ficción representan su realidad. Poco importa si los acontecimientos que sirven de referente inmediato de una narrativa se consideran reales o imaginarios; no importan las diferencias porque en ambos casos existe un interés común por el misterio del tiempo. Tanto la narración de carácter histórico como el de ficción representan las acciones de los hombres en un tiempo.

Lo que caracteriza tanto a la historia como a la novela es la intriga. Paul Ricoeur en una entrevista hecha por Peter Kemp “La historia como relato y como práctica”, marca que el historiador “De los acontecimientos pasados va a retener lo que le parece importante para la intriga que quiere contar. Son estas intrigas las que tienen relación con las luchas del presente”. (<sup>14</sup>Peter Kemp, 1980) También para el novelista la intriga es un elemento básico en el proceso de su creación artística. En el campo de la historia esta intriga, que el historiador toma como el punto de partida en su estudio y luego en su narración, tiene que ser sostenida por la misma imaginación. Uno de esos puntos que acercan los dos tipos de representación de la realidad es el interés por el sistema social. Como advierte Kemp en su ensayo “El valor de la narrativa en la representación de la realidad”, “...la narratividad, bien ficticia o real, presupone la existencia de un sistema legal contra o a favor del cual pudieran producirse los agentes típicos de un relato narrativo. Y esto plantea la sospecha de que la narrativa en general desde el cuento popular a la novela, desde los anales a la «historia» plenamente realizada, tiene que ver con temas como la ley, la legalidad, la legitimidad o, más en general, la autoridad.” (<sup>14</sup>Hayden White, 1992:28)

Justamente, este interés por el sistema social es en lo que se pone hincapié en la representación de la realidad que se presenta como historia. La narración histórica tratando la

realidad social tiende a moralizar sobre los sucesos de que trata. Pero, probablemente, también la narrativa ficticia está relacionada con el impulso de moralizar la realidad, es decir, “a identificarla con el sistema social que está en el base de cualquier moralidad imaginable”. (14Hayden White, 1992:29) Cabalmente, la novela del escritor peruano representando una realidad, que se manifiesta como la historia, tiende a moralizar y denunciar un sistema social de esa realidad.

*El pacto de las dos representaciones en La Fiesta del Chivo*

MVLL vuelve a rebasar las fronteras peruanas para ahora centrarse en una de las islas caribeñas: la República Dominicana. Los últimos años de la era de Trujillo establecen el fondo histórico de la novela, en el cual está sobreponiéndose el plano, lo ficticio ya colocado en el año de 1996. Estos dos fondos en los cuales está colocada la trama tienen la forma elíptica, tema que voy a tratar en las siguientes líneas. Cada una de las hélices se entrecruza dando a la obra una dimensión de la totalidad. La historia y el invento literario, lo que ocurrió y lo que pudiera ocurrir, los hechos pasados y las suposiciones no sólo se amalgaman, sino también se explican, se reflejan. La ficción, a menudo, necesita la explicación en la historia para elevar su credibilidad, pero también sucede al revés. La historia busca su ilustración en la ficción para poder justificarse. La misma historia, a veces, resulta inverosímil y sólo a través de la ficción, si ésta es dotada por la fuerza de persuasión, se vuelve mucho más creíble, veraz y “palpable”. En cierto sentido, la ficción es un “intermediario” entre la historia y su credibilidad, es decir lo que ocurrió no significa que tiene que ser creíble y aceptado. La historia necesita este ropaje de la imaginación para el convencimiento de su credibilidad. Pero no siempre esta labor es posible porque, como advierte MVLL en una de las conferencias dedicadas a la publicación de su última novela, algunos hechos, aunque reales, “resultaban imposibles de justificar dentro de la novela, parecían inverosímiles, parecían hechos que la novela misma no podía aceptar como creíbles, como persuasivos para un lector, un caso más - que yo he experimentado en carne propia- de cómo a veces la realidad puede superar la ficción, sobre todo en el dominio de la crueldad” (15Conferencia donde Mario Vargas Llosa el 14 de marzo de 2000). La ficción, a veces, es incapaz de explicar la historia por el mismo hecho de que el poder de la incredibilidad de lo ocurrido es tan fuerte que domina, prevalece sobre sus posibilidades. Algunos sucesos reales no encuentran la explicación en la ficción porque su nivel de incredibilidad, de inverosimilitud es tan alto que es prácticamente imposible que por el proceso de ficcionalización se vuelvan creíbles, verosímiles. La fuerza

de la persuasión de la ficción puede resultar insuficiente o, por lo menos, demasiado débil para la credibilidad, para la aceptación de la misma historia.

La historia está respaldada por la ficción y tiende a ilustrarse, recuperar su naturaleza del pasado también a través de la imaginación. Tanto la historia como la ficción se necesitan una a otra. Paul Ricoeur en su obra *Tiempo y narración* expone una hipótesis de que desde el punto de vista del tiempo estas dos nociones se aproximan una a otra. Por consiguiente, dice, “La historia es casi ficción porque la casi presencia de los acontecimientos colocados “ante los ojos” del lector por un relato animado suple, gracias a su intuitividad y a su viveza, el carácter evasivo de la dimensión pasada del pasado, que las paradojas de la representancia ilustran”. (<sup>12</sup>Paul Ricoeur,1996:914) Luego continúa, “El relato de ficción es casi histórico en la medida en que los acontecimientos irreales que relata son hechos pasados para la voz narrativa que se dirige al lector; por eso, se asemejan a acontecimientos pasados...” (<sup>12</sup>Paul Ricoeur,1996:914) La ficción en MVLL es también casi histórica, porque lo relacionado con ella, a pesar de ser narrado como lo que ocurre, lo que ocurrirá, está contado como lo ya ocurrido. Las historias individuales de los protagonistas, como la de Urania Cabral, están contadas en cuatro dimensiones temporales, que aunque resultan ficticias se acercan a la “historia”. El narrador establece también el acercamiento de la historia a la ficción; los hechos reales, ya sucedidos, evocan a la vida y acontecen en *el hic et nunc*. MVLL creando y recreando la realidad dominicana en la Era de Trujillo “ficcionaliza” tanto los hechos como los personajes conforme a su propio gusto y antojo.

### **Los hechos ficcionalizados bajo el mandato del historiador ficticio**

Los hechos, los personajes, los lugares reales son un “trampolín” del cual la imaginación literaria parte para crear su propia realidad. El novelista intercala lo histórico y lo ficticio, para de esta manera presentar la imagen perfecta de la realidad en la época de Trujillo. Todo este proceso se produce a través de la selección, ya que como subraya Wolfgang Iser, en su ensayo *La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias*, “En la novela, pues, coexisten lo real y lo posible, porque lo único que puede crear una matriz de lo posible es la selección que hace el autor del mundo real y su representación textual”. (<sup>1</sup>Domínguez,1997:60) Los hechos históricos son escogidos con tanta precisión para que resulten coherentes con los episodios de la novela o, al revés, el escritor reconstruye la realidad “pegando” a los sucesos reales los elementos ficticios para de esta manera simular la continuidad de los acontecimientos. Los hechos de naturaleza ficticia son los eslabones

faltantes de la cadena de los acontecimientos ocurridos en la historia. La novela de carácter histórico recuerda, en su construcción, una muralla donde los “ladrillos”, episodios puramente ficticios, se sobreponen con los históricos.

La historia manejada en la ficción pierde su naturaleza y su función primordial: pretender ser fiel al pasado. La historia “hundida” en la ficción queda suavizada, “diluida” en la sustancia que la absorbe y la convierte en su propia historia. Cabalmente, ya no es posible tratarla como la historia en su forma primogénita debido a que está sometida a las reglas que le impone la ficción. La historia sometida al proceso de ficcionalización tiene que transcurrir conforme a las marcas determinadas por la propia ficción. El novelista respeta la información histórica disponible, pero completa esta información en los diálogos o los pensamientos íntimos de sus personajes. Pero también pretende reflejar la atmósfera de los sucesos que podrían haber ocurrido tal y como se describen. La ficción, marcando los límites encarcela a la historia, la encaja y prácticamente la “esclaviza” por sus propias pretensiones y reglas. Según la teoría de Benjamín Harshaw que, diferencia el CRI del CREX, al primero pertenece todo lo que está colocado en el texto, es decir los hechos tanto puramente ficticios como ficcionalizados y al segundo corresponden los acontecimientos del mundo real. De alguna manera, el proceso de ficcionalización es un asesinato de la historia porque muchas de las reglas que la rigen empiezan a admitir las de la ficción. En la novela la época de la dictadura de Trujillo establece el CREX de la parte histórica y al CRI corresponde tanto la parte de puro invento literario como la misma historia sometida al proceso de ficcionalización y acomodada en el texto literario.

“El trujillismo (1930-1961) era definido como uno de los más feroces regímenes políticos establecidos no sólo en la región americana sino en todo el mundo. Era un régimen político de fuerza, advierte Jesús Galíndez en su estudio *La Era de Trujillo*, “en que los gobernados no tienen posibilidad de expresar su voluntad y el gobernante decide por sí mismo, en la República Dominicana existe una dictadura. Pero la Historia ha contemplado distintos tipos de regímenes que respondieron a estas características amplias: lo fueron las viejas Monarquías absolutas o modernos Estados totalitarios, pero todos estos sistemas de Gobierno tenían una estructura formal encaminada a justificar doctrinalmente la voluntad omnímoda del gobernante. La que existe en la República Dominicana -y en otros países latinoamericanos- es distinto: la estructura formal del Gobierno pretende ofrecer órganos democráticos, no es una Dictadura conforme a su propia Ley sino violando la Ley aparente. La tiranía de Trujillo se caracteriza, como casi todas las dictaduras latinoamericanas, por el adoptar apariencias constitucionales democráticas, que en la práctica pervierten. Se establecía una Constitución

que siempre fue violada por el mismo Jefe del Estado”.  
(<sup>16</sup>Galíndez,1956:445-446)

El poderío de Trujillo se percibía en cada rincón del país. Su fantasma perseguía a cada uno de sus súbditos siempre exigiendo el sometimiento y el sacrificio. Su poder penetraba y controlaba hasta los sueños y los anhelos del pueblo. Prácticamente, el libre albedrío se volvió una palabra insignificante, vacía, sin ninguna connotación.

Los gobiernos dictatoriales de Trujillo en la República Dominicana establecen el hilo con el cual MVLL “cose” su material ficticio para de esta manera obtener una “prenda”, un producto final: su novela. Los hechos históricos, anteriormente señalados, la atmósfera, la situación del país bajo el mandato de Trujillo encuentran su reflejo en la “realidad” ficticia del novelista. Teóricamente, todos estos elementos de la realidad histórica hacen que la “realidad” de la ficción obtenga mayor verosimilitud. Lo sucedido, inscrito en las páginas de la obra de ficción, puede darle mayor nivel de probabilidad, de credibilidad. Pero si la obra, a pesar de los elementos reales incluidos, no contiene la fuerza de persuasión sobre la verdad de su mundo, adquiere una dimensión de superficialidad, de incredulidad y, en fin, de inverosimilitud. La obra de ficción no tiene que incluir siempre el elemento histórico para que ésta parezca creíble. La ficción, dice Juan José Sear en su estudio *El concepto de ficción*,

“no es una reivindicación de lo falso. Aun aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado –fuentes falsas, atribuciones falsas, confusión de datos históricos con datos imaginarios, etcétera-, lo hacen no para confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico con lo imaginario...La paradoja propia de la ficción reside en que, si recurre a lo falso, lo hace para aumentar su credibilidad”. (<sup>17</sup>Saer,1997:12)

Lo que le da el testimonio sobre su verdad es la manera con la cual el autor narra su historia y hace que lo contado tenga tanta fuerza de sugestión que el lector lo acepta como lo posible, lo creíble y lo verosímil. Pero, como mencioné antes, también la misma historia, para que se pueda percibir como creíble, necesita, en muchos casos, a la ficción como la única que llega a ser capaz de explicarla, justificarla. La historia está privada del poder de dar a la ficción mayor grado de verosimilitud si no tiene la fuerza suficiente de convencer de su verdad. Esta admisión de la verdad de lo contado, su aceptación, da al texto el carácter esencial de verosimilitud. Sea como sea, *La Fiesta del Chivo* trata la historia a través de la ficción, pretende explicar o crear su historia de lo que aconteció y lo que pudiera haber acontecido durante una de las más feroces dictaduras latinoamericanas, la de Leonidás Trujillo.

El magnicidio de Trujillo, como uno de los más importantes acontecimientos no sólo en el nivel histórico, sino también en la ficción de MVLL, establece un ejemplo de ficcionalización del hecho real. Voy a servirme del testimonio de carácter jurídico del capitán Zacarías de la Cruz, el chofer de Trujillo, el único testigo presencial idóneo con capacidad para apreciar y, por ende, narrar, en forma objetiva, el desarrollo de los trágicos acontecimientos:

“De un auto marca Chevrolet, color negro, que nos seguía, fue disparada una ráfaga violenta de balas... He de advertir que tan pronto el carro que ocupaban los atacantes nos rebasó, cruzándose en la vía, el Jefe demostrando un valor a toda prueba, me dijo efectivamente: *Para, Zacarías; coge la ametralladora, vamos a pelear, que estoy herido*. Y abriendo de inmediato la puerta del automóvil en que viajábamos –un Chevrolet modelo 1957, color azul claro-, se tiró a tierra, situándose del lado del guardalodos derecho, revólver en mano, contestando los disparos de sus enemigos....En el momento preciso en que el Benefactor de la Patria se bajaba del carro, llegó el otro vehículo atacante, que conducía, entre otros –conforme pude enterarme posteriormente- al ex capitán del Ejército Nacional Pedro Livio Cedeño, quien, al tratar de acercarse a la persona del Generalísimo, en seguida el Jefe le abrió el fuego con el revólver pequeño, calibre 38, que portaba, derribándole al suelo...Pero antes conviene puntualizar que con anterioridad a la llegada del automóvil antes descrito, y en el que según pude cerciorizarme mucho después viajaba Cedeño, ya se había notado la presencia de otro automóvil, situado a escasa distancia nuestra, que, dicho sea de paso, no tomó participación activa en nada. Luego me enteré que se trataba de un carro marca Mercury, propiedad de uno de los conspiradores: Salvador Estrella Sadhala....el Generalísimo avanzó dos pasos hacia el frente...fue ese momento que aprovecharon los asesinos para ultimarlos... Aunque yo ya herido, conservaba toda la necesaria lucidez y así, pues, me encontraba en condiciones de poder percatarme y apreciar todos los detalles del trágico suceso; de ahí que, antes de caer definitivamente en estado de inconciencia, me fue dable ver el cadáver de Jefe tendido a lo largo de la pista, con la cabeza en dirección a la ciudad capital. ...cuando recuperé el sentido observé que ya se habían llevado el carro, así como también el cadáver del Jefe, dejando allí únicamente su kepis, que yo recogí. Asimismo, pude cerciorarme que se llevaron consigo otro revólver largo y un maletín que llevaba el Generalísimo conteniendo dinero.

Y para que así conste, redacto la presente exposición de manera espontánea y sincera, en la ciudad de Madrid, capital de España, a los dieciséis (16) días del mes de noviembre del año mil novecientos sesenta y cuatro (1964).

Firmado Zacarías de la Cruz” (<sup>18</sup>Gallegos,1968:372-375)

Otra fuente de carácter documental es el estudio *Trujillo, historia oculta de un dictador*, elaborado por Victor A. Peña Rivera, miembro del Servicio de Inteligencia Militar durante la dictadura:

“El Generalísimo viajaba a San Cristóbal sin escolta, y sin más compañía que la de su chofer, el Capitán Zacarías de la Cruz...La muerte lo esperaba en la carretera... El Jefe viajaba en su automóvil Chevrolet del año 1957...El automóvil de Imbert aceleró la marcha y se paró al de Trujillo. Antonio de la Maza levantó su escopeta de cañón recortado, e hizo el primer disparo hacia el lugar donde estaba sentado Trujillo...

-¡Párate, carajo, que tenemos que pelear! – le ordenó Trujillo.

...El Chevrolet se detuvo. El automóvil de los conspiradores pasó zumbando, sus armas rociando plomo sobre el automóvil de Trujillo... De la Maza se acercó a Trujillo lo suficiente para ultimarle. (<sup>19</sup>Peña Rivera,1996:333-338)

Estos materiales constituyen una materia prima en la “reconstrucción” del mismo acaecimiento, pero ya en el nivel de la novela ocurre otra cosa:

“El Turco identificó la placa oficial blanca y negra número 0-1823, las cortinillas de tela en las ventanas. Era, sí, era el carro que el Jefe usaba para ir a su Casa de Caoba, en San Cristóbal. Avanzaron todavía un rato, sin que el Chevrolet Bel Air abandonara el centro de la pista... Salvador no vio a Trujillo, pero sí, clarito, en la ventanilla de adelante, la cara fornida y tosca del famoso Zacarías de la Cruz... el Chevrolet Bel Air zigzagueaba como si fuera a volcarse antes de quedarse quieto... Tony sabía lo que estaba haciendo. Sin perder un segundo, maniobró, giró en redondo –no venía vehículo alguno- hasta ponerse en la dirección contraria, y ahora iba al encuentro del auto de Trujillo... El cristal de la ventanilla de su izquierda se hizo trizas... Salvador sintió disparos a su alrededor... Unos cinco, ocho, diez segundos, hubo un silencio absoluto. Como en una fantasmagoría... Un momento después, otro estruendo de tiros de fusil y revólver.

-¡Está muerto, coño!” (<sup>20</sup>MVLL, 2000:249-251)

El novelista, restaurando los acontecimientos ocurridos el 30 de mayo de 1961, permanece fiel a los detalles: el color y la marca de los carros, conserva los nombres tanto de los participantes del incidente como de los lugares, además logra reflejar la atmósfera del incidente. Tanto la declaración del capitán Zacarías de la Cruz como la descripción de Victor Peña Rivera se presentan desde el punto de vista personal, la del testigo participante que relata todo lo ocurrido en la primera persona del singular. Pero ya en la obra de ficción se percibe un distanciamiento del novelista frente a lo que sucedió. El texto ficticio incluye muchos detalles, lo que le da mayor cercanía a la historia. El mismo narrador se vuelve un historiador,



ya que realmente “un escritor de ficción describe, estudia o presenta los personajes ficticiales como un historiador lo haría con personalidades históricas... el escritor de ficción es un historiador de los dominios ficticios”. (Doležel, “Mimesis y mundos posibles” en *Teoría de la ficción literaria*, 1997:75) Obviamente, es un historiador que ficcionaliza, penetra hasta en los sentimientos de los participantes del acontecimiento: “Tony sabía lo que estaba haciendo”. (20. MVLL, 2000:250) El historiador de la ficción como lo es su historia. Es un narrador omnipotente que no solamente adivina lo que sienten sus personajes, sino también que les hace hablar imponiéndoles las palabras conforme a su gusto y su propia imaginación. Se puede observar cómo el novelista complementa la información de carácter histórico con diálogos y pensamientos íntimos que podrían haber sucedido tal y como se narran. En la reconstrucción de los hechos el “historiador” deja atrás su objetividad involucrándose en lo que cuenta. Los personajes reales, colocados en las circunstancias reales, se vuelven sus actores, sometidos a la ficcionalización.

En la novela las figuras reales se convierten en los personajes ficticios que viven situaciones también ficticias. MVLL es el único “historiador veraz” de sus propias ficciones. Su historia es tan “verdadera” como lo es su fuerza de persuasión. El lector está predestinado a creer que todo lo que encuentra en el texto está escrito conforme a la verdad y que las cosas sucedieron como se describen. Justamente, en esto consiste el hechizo de la ficción: contar de tal forma que nos convenza de su verdad. El escritor, como en *La guerra del fin del mundo*, parodia al mismo historiador que reconstruyendo lo ocurrido realmente lo deforma, lo altera, volviéndose un historiador novelístico. Su historia es una de las tantas versiones, como lo es la del periodista miope. Su mayor preocupación es ser persuasivo en lo que expone, ya que solamente la sugestión es capaz de llevarlo al núcleo de la “verdad de sus mentiras”. Al manejar los elementos históricos en su ficción, quiere imponer a su imaginación literaria mayor grado de verosimilitud.

También de la aparición de la Carta Pastoral en que la Iglesia declara su oposición frente al régimen, está sometida al proceso de ficcionalización. El fragmento de lo que trataba la Carta, extraído del estudio de carácter histórico de Gallegos sobre la era de Trujillo, permite observar de qué manera MVLL inserta este hecho en su ficción:

“Meses atrás la jerarquía eclesiástica en pleno, presidida por el arzobispo de Santo Domingo, monseñor Ricardo Pittini, suscribió una Pastoral que fue leída en la misa mayor de todos los templos de la República... Pedía clemencia para los presos acusados de conspirar contra el régimen o de

haberse confabulado con las expediciones del 14 de junio. La amonestación eclesiástica destacaba el ambiente depresivo y de alarma que afligía a la familia dominicana por la suerte que corrían los encancelados en las prisiones del Estado. Concluía la Pastoral demandando al cielo paz y tranquilidad para la nación y las bendiciones de lo Alto para la República y para Trujillo. Una velada y sutil acusación política a la dictadura...”<sup>(18)</sup>Gallegos,1968:263-264)

La cuestión de la Iglesia está narrada desde la imaginación del autor. Lo aparecido en la historia de la República Dominicana está incrustado en las ficciones:

“Perón se lo advirtió, al partir de la Ciudad Trujillo rumbo a España: «Cúidese de los curas, Generalísimo. No fue la rosca oligárquica ni los militares quienes me turbaron; fueron las sotanas. Pacte o acabe con ellas de una vez». A él no lo iban a tumbar. Jodían, eso sí. Desde este negro 25 de enero de 1960, hacía un año y cuatro meses exactamente, no habían dejado un solo día de joder. Cartas, memoriales, novenas, sermones. Todo lo que la canalla ensotanada hacía y decía contra él rebotaba en el exterior, y los periódicos, radios y televisiones hablaban de la inminente caída de Trujillo, ahora que «la Iglesia le viró la espalda»”. <sup>(20)</sup>MVLL,2000:34)

### **Tres niveles de incrustación de la historia en la ficción**

En la novela se pueden destacar los tres niveles a través de los cuales MVLL intercala la historia con la ficción. Cada uno de estos planos tienen su Campo de Referencia Externo, lo que caracteriza por lo general a las novelas de carácter histórico. Benjamín Harshaw en su ensayo *Ficcionalidad y campos de referencia* advierte que

“Un Campo de Referencia Interno viene construido como un plano paralelo al mundo. En el caso de la ficción realista, los hechos de la misma tienen lugar en la historia y geografía conocidas, unas veces con nombres y lugares especificados con precisión, otras veces se sirven de diversas señales de ficcionalidad haciendo flotar algunos de los indicadores específicos, en otras ocasiones dejándolos suspendidos en «algún momento» de la historia...; las situaciones y las conductas se asemejan a las del mundo real. Así, el CR Interno es proyectado como paralelo a un CR Externo. Pero los planos paralelos nunca se tocan”. <sup>(1)</sup>Domínguez,1997:154-155)

Estos dos planos que construyen *La Fiesta del Chivo* están entretejidos, intercalados, yuxtapuestos en tres diferentes niveles:

Primer nivel: la intersección de lo histórico en el nivel de la subconsciencia de los personajes. MVLL ubicando al personaje le impone el papel de un “transportador” que traslada al lector, a través de las evocaciones, a la época histórica, la de hace treinta y cinco años. A través de

los recuerdos de infancia Urania bosqueja la imagen de la ciudad de antaño. Mediante este artificio el novelista esboza un panorama de la ciudad “real” de la época de Trujillo:

“Bebe un vaso de agua fría y está a punto de encender la televisión para ver la CNN pero se arrepiente. Permanece junto a la ventana, mirando el mar, el Malecón, y luego, volviendo la cabeza, el bosque de techos, torres, cúpulas, campanarios y copas de árboles de la ciudad. ¡Cuánto ha crecido! Cuando la dejaste en 1961, albergaba trescientas mil almas. Ahora más de un millón”...

“No recuerda que, cuando era niña y Santo Domingo se llamaba Ciudad Trujillo, hubiera un bullicio semejante en la calle. Tal vez no lo había; tal vez, treinta y cinco años atrás, cuando la ciudad era tres o cuatro veces más pequeña, provinciana, aislada y aletargada por el mito y el servilismo, y tenía alma encogida de reverencia por el miedo al Jefe, al Generalísimo, al Benefactor, al Padre de la Patria Nueva, a su Excelencia el Doctor Rafael Leonidas Trujillo Molina...” (20. MVLL, 2000:12-15)

A medida que aparecen los pasajes históricos que Urania extrae de su memoria, éstos siguen formando una imagen de la ciudad de la época trujillista. El novelista logra el mismo efecto con la figura histórica. El narrador entreteje los acontecimientos reales de la vida del dictador con sus actividades cotidianas. Los pasajes parecen, se “encienden” como *flashses* entre el sueño y la vigilia del personaje:

“Despertó, paralizado por la sensación de catástrofe, pestañeaba en la oscuridad... Pudo por fin estirar la mano hacia el velador donde guardaba el revólver y la metralleta con el cargador puesto. Pero, en vez del arma, empuñó el reloj despertador: las cuatro menos diez. ¿Pesadillas de nuevo?.. Cerró los ojos. Las pruebas, en San Pedro de Macorís, para ser admitido a la Policía Nacional Dominicana que los yanquis decidieron crear al tercer año de ocupación, fueron durísimas. Las pasó sin dificultad. En el entrenamiento, la mitad de los aspirantes quedaron eliminados... El sargento Gittelman le puso la más alta calificación: «Irás lejos, Trujillo». Había ido, sí gracias a esa disciplina despiadada, de héroes y místicos que le enseñaron los *marines*... ¿Había tenido Estados Unidos un amigo más sincero que él, los últimos treinta y un años? ¿Qué gobierno lo había apoyado más en la ONU? Cuál fue el primero en declarar la guerra a Alemania y al Japón?

Miró el reloj: cuatro minutos todavía. ¡Gringo magnífico, Simon Gittleman! Un verdadero *marine*. Abandonó sus negocios en Arizona, indignado por la ofensiva contra Trujillo de la Casa Blanca, Venezuela y la ONU, y bombardeó la prensa norteamericana con cartas recordando que la República Dominicana fue durante toda la Era de Trujillo un baluarte del anticomunismo...” (20. MVLL, 2000:24-26)

MVLL traza la efigie del dictador entretejiendo los hechos de su vida real con los generados por la pura imaginación artística. De un lado los hechos relacionados con la vida política de la

gran figura histórica y de otro las actividades cotidianas de un ser ordinario se funden, se amalgaman y van construyendo el retrato muy realista y humano de la figura del dictador. La ficcionalización de figura de Trujillo y luego su comparación con las representaciones anteriores del tirano voy a tratarlos en el siguiente capítulo.

Segundo nivel: la historia y la trama narradas independientemente, pero vinculadas entre sí. MVLL “pega” unos acontecimientos que tenían lugar en la época de Trujillo con las observaciones de su protagonista en la actualidad. El escritor narra su historia, luego la detiene y empieza a evocar los episodios históricos que aparecen como si fueran la continuación y la ampliación de lo que observa la protagonista. A través de la yuxtaposición de la historia con la ficción el novelista logra conservar la continuidad y la fluidez de la trama respaldada por la historia. Se puede observar cómo el narrador complementa su historia con las informaciones históricas, pero no las entretiene en el texto sino, al contrario, les dedica un párrafo separado:

“Poco más adelante, ve a los dos haitianos descalzos y semidesnudos sentados en unos cajones... El Jefe encontró un paísito barbarizado por las guerras de caudillos, sin ley ni orden, empobrecido, que estaba perdiendo su identidad, invadido por los hambrientos y feroces vecinos... El Jefe cortó un nudo gordiano: «¡Basta!». ¡A grandes males, grandes remedios! No sólo justificaba aquella matanza de haitianos del año treinta y siete; la tenía como una hazaña del régimen.

Camina deprisa, reconociendo los hitos: el Casino de Güibia, convertido en club, y el balneario ahora apestando por las cloacas; pronto llegará a la esquina del Malecón y la avenida Máximo Gómez, el itinerario del Jefe en sus caminatas vespertinas”. (20. MVLL, 2000:15-16)

El narrador intercalando los datos históricos con sus fantasías traslada al lector de una dimensión temporal-espacial a la otra dándole la oportunidad de conocer tanto la trama de la novela como su fondo que encuentra su ilustración en la historia real. El flujo osmótico de la información histórica y ficticia impide la interrupción de la continuidad de la trama. Pero realmente esta intervención de la historia en la ficción es muy sutil, lo que da a la obra cierta fluidez del transcurso de las informaciones.

Tercer nivel: la intercalación de la historia en la ficción a través de los diálogos:

“- Es lo que ha hecho Fidel Castro en Cuba.

Johnny Abbes asintió:

- Allá también la Iglesia empezó con protestas, y por fin, a conspirar, preparando el terreno para los yanquis. Castro echó a los curas extranjeros y dictó medidas draconianas contra los que se quedaron. ¿Qué le ha pasado? Nada.

- *Todavía* – lo corrigió el Benefactor-. Kennedy desembarcará a los *marines* en Cuba en cualquier momento. Y esta vez no será la chabonada que hicieron el mes pasado, en Bahía de Cochinos”. (20: MVLL, 2000:81)

Tanto Trujillo y el coronel Johnny Abbes como la cuestión de la Iglesia, el tema de la discusión, poseen una dimensión histórica. Estos elementos históricos están incrustados en un contexto individualizado. Las figuras reales tratan la cuestión muy vigente en el gobierno de Trujillo, pero la misma cita y la cuestión discutida por los protagonistas puede salir de las marcas de la probabilidad, porque, como señala Harshaw, “Aun si tal episodio está basado en los hechos reales desvelados por el autor y documentados, está afuera de la esfera de la “imagen” histórica de la persona o resulta contradictoria con ella”. (1: Domínguez, 1997:138) Prácticamente, es imposible recrear una imagen de un hecho o de un retrato de una persona que sea fiel a la realidad dentro de un texto literario, ya que la veracidad histórica no pertenece a literatura. El escritor de ninguna manera está obligado a decir cómo se presentaron los hechos o cómo era el personaje que está presentando, sino, más bien, persuadir de que sus exposiciones caben dentro del canon de la “verdad” literaria. Como señala el mismo novelista en su ensayo *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, “Las novelas logradas siempre rectifican la realidad, de uno o mil modos. Las únicas auténticas novelas «realistas» son las malas novelas, aquellas que carecen de poder de persuasión para convencernos de la realidad de su irrealidad, aquellas a las que la incompetencia del autor no pudo liberar de lo real, éstas que no pasan de ser un documento, un testimonio, un catastro de lo existente”. (21: MVLL, 1992:104) Tanto los acontecimientos como las figuras históricas están seleccionados de una manera en que resultan funcionales dentro de la novela, ya que “la ficcionalidad no es cuestión de invención. «Ficción» no se opone a «hecho». Las obras ficticias pueden estar basadas con gran detalle en observaciones o experiencias verídicas; por otra parte, las obras que pretenden describir la verdad (autobiografías, reportajes periodísticos) pueden tener una gran cantidad de información sesgada. “No se trata tanto de la porción de veracidad demostrable sino más bien de que las primeras establecen su propio CRI mientras que las segundas pretenden describir el mundo «real»”. (1: Domínguez, 1997:137-138)

En *La Fiesta del Chivo* los incidentes reales dejan de servir como hechos puramente históricos, ya que sometidos al proceso de ficcionalización se convierten en uno de los

episodios novelescos cuya finalidad consiste en dar a la obra mayor fuerza de verosimilitud. El suceso histórico incluido en la obra está sometido a las reglas de la ficción y se vuelve uno de sus segmentos, “ladrillos”, episodios de la misma dimensión, la de la ficción. La imaginación en el sentido histórico, donde se conserva la relación de consecutividad (antes/después) y lógica (causa/efecto), sujeta al proceso de ficcionalización queda alterada. Lo histórico aparece solamente como *flashses* que se encienden, de vez en cuando, en la subconsciencia del personaje. La continuidad del proceso de “resucitar” y de recuperar lo ocurrido de la misma historia, conservando el antes y el después, la causa y el efecto, queda trastornada, sesgada. La historia en *La Fiesta del Chivo* pierde cualquier “estatus” de estudio histórico sobre los hechos ocurridos frente a la ficción, ya que ésta la domina, la “esclaviza”, sin permitirle expresarse por sí misma y a sí misma, sino solamente a través de la ficción. La ficción, advierte Juan José Sear, “no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción. Ese deseo no es un capricho del artista, sino la condición primera de su existencia, porque sólo siendo aceptada en tanto que tal, se comprenderá que la ficción no es la exposición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata”. (<sup>17</sup>Saer,1997:21-13) La ficción encaja a la historia sin darle posibilidad de “fluir”, de funcionar y de justificarse sola. Los episodios previamente históricos, después convertidos en ficticios, se yuxtaponen con los puramente inventados formando de esta manera la realidad que el novelista pretende plasmar. Es un mundo de ficción que el novelista coloca, tanto en el tiempo como en el lugar preciso, dándole un carácter verosímil. Es un mundo creado, inventado con elementos de la historia, ya que, según la definición sthendaliana, la novela es un espejo que recorre un camino. Es un espejo que capta, refleja el mundo real. MVLL en su análisis dedicado a *Madame Bovary* señala:

“La materialidad del mundo ficticio es consecuencia de una adulteración, perpetrada por la palabra, de esos objetos, personas, sentimientos, acciones, pensamientos e incluso palabras. En la realidad ficticia, caen las fronteras que los separan; el sistema descriptivo de la novela, aplicado de manera tendenciosa a los hombres y a las cosas, produce esa maravillosa inversión debido a la cual, en el mundo de Emma Bovary, a diferencia de lo que ocurre en el lector, las emociones y las ideas dan la impresión de tener cuerpo, color, sabor, y los objetos de poseer una misteriosa intimidad, espíritu”. (<sup>22</sup>MVLL,1991:149)

### **La dimensión temporal**

Hayder White en su ensayo “La metafísica de la narratividad: tiempo y símbolo en la filosofía de la historia de Ricoeur” señala que,

“la ficción narrativa permite al historiador percibir con claridad el interés metafísico que motiva su tradicional esfuerzo por contar «lo que realmente sucedió» en el pasado en la forma del relato. Allí, en la ficción narrativa, las experiencias de la «intemporalidad» de la «historicidad» pueden disolverse en la aprehensión de la «eternidad» con la «muerte», que es el contenido de la forma de la propia temporalidad”. (<sup>13</sup>Hayder White,1992:190)

Extraer la “historicidad” de la “intemporalidad” es uno de los esfuerzos que se proponen los historiadores contando los hechos pasados. Sin duda, tanto en los relatos de ficción como en los relatos históricos las estructuras del tiempo humano es lo que las acerca el uno al otro, ya que “No hay nada más real para el ser humano que la experiencia de la temporalidad...No importa si los acontecimientos que sirven de referente inmediato de una narrativa se consideran reales o sólo imaginarios; lo que importa es si estos acontecimientos se consideran típicamente humanos”. (<sup>13</sup>Hayder White,1992:190)

El tiempo es uno de los más importantes agentes constructivos del texto literario, decide del transcurso de la trama, la posibilidad de colocarla y trasladarla de un lugar a otro y, en fin, de su percepción por el mismo lector. El tiempo es lo que mueve toda la trama y, a su vez, estructura la obra. Como marca Paul Ricoeur, “El tiempo se hace humano en la medida en que se expresa en la forma narrativa”. (<sup>12</sup>Paul Ricoeur,1999:15) La obra de ficción es un espejo del tiempo. En el mundo de ficción el tiempo fluye, avanza, retrocede para después volver a regresar. El tiempo hace que el lector pueda enterarse de los hechos pasados, pero, al mismo tiempo, “asomarse” hacia el futuro y ver lo que va a suceder. Justamente, este constate movimiento del tiempo que fluye, retrocede, se detiene, adelanta y otra vez vuelve a transcurrir se puede percibir en *La Fiesta del Chivo*. El constante retroceso hacia la época histórica, la de hace treinta y cinco años, frente a la trama principal: relacionada con el regreso de la protagonista a la República Dominicana, crea una ilusión de una doble dimensionalidad temporal de la novela: la ficticia y la “histórica”.

La dimensión ficticia está estructurada y narrada en el tiempo presente. La actualidad establece un tronco de toda la historia contada. Es el año 1996 cuando Urania Cabral regresa a la República Dominicana, a su tierra natal, después de treinta y cinco años de ausencia. Los últimos años de la dictadura de Leonidas Trujillo Molina, principalmente relacionados con el complot y con el mismo magnicidio del dictador en 1961, forman la dimensión “histórica” de

la novela. Por esta parte que aunque trate los años anteriores en la relación con el desarrollo de la historia principal: el regreso y la estancia de Urania en su país, fluye el tiempo presente. El artificio literario en *La Fiesta del Chivo* consiste en el manejo del tiempo presente para ambas historias, lo que hace que las dos transcurran paralelamente, conservando de esta manera “actualidad” y “simultaneidad”. Obviamente, la “actualidad” de los episodios sucedidos desde la perspectiva de hace treinta y cinco años frente el episodio principal es un espejismo, ilusión, puro engaño literario. Su finalidad estriba en “enfocar” la atención del lector entre dos diferentes dimensiones temporales y hacerle “ver”, como si estuviera entre dos espejos, dos “pantallas”, la complejidad, la continuidad y, en fin, la totalidad de la obra. A través de la técnica del *flash-back* las historias se complementan. La dimensión “histórica” se centra en la conversación de Urania con su familia. Los diálogos se transforman en los episodios realizados simultáneamente en el plano de la novela.

El tiempo histórico se manifiesta en la narración en tercera persona, pero está igualmente vinculado con otros niveles. No sólo se manifiesta por el empleo del pasado en forma de recuerdos de los hechos directamente correspondientes a la vida de la protagonista, sino también aparecen los acontecimientos que no influyen directamente en la vida de Urania Cabral, como la retrospectiva del asesinato de Trujillo.

No obstante, distinguimos aquí un doble aspecto: el tiempo de Urania, finito y limitado a su estancia en la República Dominicana antes y después del regreso. El tiempo histórico constituye el cuadro en el cual el tiempo individual se actualiza entonces por el eje histórico transcurre el tiempo individual. El tiempo histórico está considerado como abierto e ilimitado.

La doble perspectiva: la primera, relacionada con las motivaciones, impulsos y actuaciones que caracterizan al personaje en su vida y en el momento en que actualiza su historia. La segunda, correspondiente al contexto social e histórico, forma el fondo para la primera perspectiva. En suma, revivir la historia y vivir en la Historia.

“Una historia describe una secuencia de acciones y de experiencias hechas por cierto número de personajes, reales o imaginarios. Estos personajes son representados en situaciones que cambian o reaccionando al cambio de estas situaciones”. (12-Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, t.I,1995:252) Esta característica es válida tanto para la historia como para la ficción. Según la definición general, tanto la historia como la ficción tratan cosas parecidas: acciones o experiencias de los personajes, reales o imaginarios, pero lo que les distingue es la



presencia o la ausencia del hablante, es decir de un representante de estos hechos. “En la historia –señala Paul Ricoeur en su estudio *Tiempo y narración*-, el hablante no está implícito: los acontecimientos se narran a sí mismos. El discurso, en cambio, designa toda la intención de influir en el otro de alguna manera”. (23·Paul Ricoeur,1995:472)

Tanto en la narración de los hechos reales como en la creación ficticia el tiempo es un “factor” que participa en el proceso de la formación y, luego, de la percepción del texto. Por consiguiente, a través del manejo de los tiempos verbales, en el caso de la ficción, el autor es capaz de presentar todos los procesos y cambios sucedidos en su obra. Realmente, el juego de los tiempos “animan” la obra. En el libro de ficción el autor penetra en la más profunda e íntima esfera de la vida de sus personajes: en su subconciencia, y a través de los tiempos verbales hace posible que el lector conozca los pensamientos y los sentimientos de su figura ficticia. Pero también observa y relata conservando cierta distancia los hechos. Realmente, el tiempo es un vehículo de cada una de las informaciones que el autor expone. También el ritmo de la trama, su retroceso o su aceleración extiende la dimensión temporal de la obra.

El tiempo en la novela no fluye de una manera estable sino cambia su velocidad, consta de movimientos e inmovilidades, lo que hace que los hechos y personas del mundo ficticio tengan distintos grados de certidumbre según aparezcan en uno u otro de los cuatro planos que componen el sistema temporal de la novela, lo que se puede observar en *La Fiesta del Chivo*.

#### *El tiempo de la “acción”*

El pretérito perfecto de indicativo y el pretérito indefinido subrayan los hechos que existen en el nivel objetivo de la novela. Los hechos narrados no dependen de la subjetividad de los personajes. Las escenas son efímeras, fugaces. Los acontecimientos son singulares, suceden sólo una vez. En este plano temporal los acontecimientos dan a la obra una cierta movilidad, hacen progresar la historia. Como señala MVLL en su estudio dedicado a la obra de Flaubert *La orgía perpetúa. Flaubert y «Madame Bovary»*: “Integran este plano temporal las sorpresas de la novela, acontecimientos concretos como matrimonios, muertes, operaciones, adulterios, espectáculos...” (22·MVLL,1975:198) Justamente, esos acontecimientos aceleran la trama. Como ejemplo puede servir la reconstrucción de los hechos relacionados con el magnicidio de Trujillo el 30 de mayo de 1961:

“El Chevrolet de Trujillo apareció, a menos de cien metros, detenido y ladeado hacia la derecha de la carretera, con los faros encendidos. «¡Aquí está!», «¡Es él, coño », gritaron Pedro Livio y Huáscar en el instante en que volvían a estrellar disparos de revólver, de carabina, de metralleta. Huáscar apagó las luces y, a menos de diez metros del Chevrolet, frenó de golpe. Pedro Livio, que abría la puerta del Oldsmobile, salió despedido a la carretera, antes de disparar. Sintió que se raspaba y golpeaba todo el cuerpo, y alcanzó a oír a un exultante Antonio de la Maza -«Ya este guaraguao no come más pollo» o algo así-, y voces y gritos del Turco, de Tony Imbert, de Amadito, hacia los que echó a correr a ciegas, apenas pudo incorporarse. Dio dos o tres pasos y oyó nuevos disparos, muy cerca, y una quemadura lo paró en seco y derribó, cogiéndose la boca del estómago.

- No disparen, coño, somos nosotros – gritaba Huáscar Tejeda.
- Estoy herido –se quejó, y, sin transición, ansioso, a voz en cuello-:¿Está muerto el Chivo?
- Requetemuerto, Negro –dijo, a su lado, Huáscar Tejeda-. ¡Míralo!

Pedro Livio sintió que lo abandonaron las fuerzas. Estaba sentado en el pavimento, en medio de cascotes y fragmentos de vidrio”.  
(<sup>20</sup>MVLL,2000:311)

El narrador toma algunos aspectos del mundo exterior: los acontecimientos reales y luego construye, conforme a su gusto y su antojo, su propia realidad: la trama. MVLL, en cierto sentido, actúa como un director de cine que crea un escenario para su película tomando unos hechos reales que luego convierte en episodios de su mundo de ilusión. La reconstrucción del magnicidio de Trujillo, la atmósfera entre los conspiradores y, en fin, sus sentimientos y sus pensamientos están metidos en el plano de la narración. Entre la retrospectiva de los acontecimientos, contados en el pretérito perfecto e imperfecto están colocados algunos fragmentos en presente: «¡Aquí está!», «¡Es él, coño » y los diálogos, lo que no es permisible en el relato histórico. MVLL en su estudio dedicado a la obra de Gabriel García Márquez *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio* advierte que, desde el punto de vista temporal

“el narrador, que se sitúa en un presente desde el cual narra hechos que corresponden a un pasado mediato e inmediato, sigue una cronología lineal... Cronología 'lineal' es, desde luego, una expresión figurada, sólo un puñado de novelas pueden precisarse de haber organizado los datos de la historia en su orden estricto de sucesión. Esto no ocurre casi nunca: hay un avance temporal que, en términos generales, corresponde al orden de sucesión de los hechos, pero que es frecuentemente vulnerado por breves retornos a distintos momentos del pasado, a través de reminiscencias, diálogos, evocaciones, sueños, etc.” (<sup>24</sup>MVLL,1971:326)

Sin duda, en este plano temporal la materia narrativa se encuentra en un estado de máxima animación.

### *El tiempo circular*

Las escenas singulares están entretejidas con las de carácter repetitivo. Son episodios que exhiben una serie de acciones, un hábito o una costumbre. En el caso de la obra del escritor peruano la misma conversación de Urania con sus familiares es lo que engloba y ordena la mayor parte de la obra. Esta escena repetida con tanta frecuencia está estructurada por el tiempo presente:

“-Lo que más lo amargaba era tu futuro, si a él le pasaba algo- la tía Adelina tiene la mirada cargada de reproches-. Cuando le intervinieron las cuentas bancarias, supo que no tenía remedio.

-¡Las cuentas bancarias!- asiente Urania-. Fue la primera vez que mi papá me habló...

### *El “salto”*

-Eso va mal, mi hijita. Tienes que estar preparada para cualquier cosa. Hasta ahora, te ha ocultado la gravedad de la situación. Pero, hoy día, bueno, en el colegio habrás oído algo...

### *El regreso a la misma escena*

-Acusarlo de malos manejos a él –suspira la tía Adelina-. Fuera de esa casita de Gazue, nunca tuvo nada. Ni fincas, ni compañías, ni inversiones. Salvo esos ahorritos, los veinticinco mil dólares que te fue dando poco a poco, mientras estudiabas, Urania...” (20·MVLL,2000:270-272)

Como se puede observar la conversación es prácticamente el centro de la obra a partir de la cual suceden acontecimientos recordados por los participantes del diálogo. La trama “salta” de la escena en que las protagonistas siguen conversando para luego regresar al mismo lugar; el diálogo de Urania con su familia. En el caso del tiempo de “acción” se podía observar un avance en la línea recta del tiempo de narración; en éste, sucede lo contrario, se trata de un movimiento circular. La trama se mueve pero no avanza, salta a otra dimensión temporal, con la finalidad de una retrospectiva de hechos, pero luego regresa a su sitio, la escena se repite. El escritor peruano advierte que, “Este tiempo circular o repetitivo es el de la reflexión, el de los estados de ánimo...” (22·MVLL,1975:202)

### *El tiempo estático*

Es el tiempo que el narrador como un pintor con su pincel imaginativo “pinta” un paisaje de la ciudad. Este plano temporal es el de la descripción, el del mundo exterior. Lo que se percibe es el estatismo de la trama. En los planos anteriores, los de la “acción” y el circular, el mundo de ficción prácticamente se manifiesta a través de la conducta de los personajes. Lo contrario sucede en este plano. Aquí, el narrador asume directamente su misión. En este plano temporal nada se mueve, no todo es materia y espacio como un cuadro. El tiempo que sirve al narrador en su descripción es también el presente:

“El sol enciende las palmeras canas de enhiestas copas, la acera quebrada y como bombardeada por la cantidad de hoyos y los altos de basuras, que unas mujeres con pañuelos en la cabeza barren y recogen en unas bolsas insuficientes.” (20. MVLL,2000:15)

En este plano temporal la voz humana desaparece y lo que se destaca es la palabra que tiende a ser puramente informativa. En esa información brota una proclividad absorbente por lo visual y lo táctil. Es el tiempo del narrador: “él actúa como intermediario principal entre la realidad ficticia y el lector, él, convertido en unos ojos ávidos y petrificadores y unas palabras que hacen las veces de pinceles, asume casi enteramente la responsabilidad de trazar las formas y desvelar los contenidos”. (22. MVLL,1975:206-207) En un sentido, esa descripción de un amanecer en la ciudad recuerda un fragmento de la realidad exterior detenida y eternizada en la imagen fotográfica. Aquí, el tiempo está paralizado, detenido, atrapado en un cuadro. Hay una referencia a los mismos personajes: las mujeres que “barren y recogen en unas bolsas insuficientes” que también son “atrapadas” e inmovilizadas en ese cuadro. Como señala el mismo novelista peruano, “Cuando los hombres son descritos en este plano temporal, pasan a ser una postura, una mueca, un ademán, sorprendidos por el lente de una cámara fotográfica, y la realidad ficticia se convierte en uno de esos decorados que habitan las figurillas rígidas de los museos de cera”. (22. MVLL,1975:205)

### *El tiempo imaginado*

En los tres planos temporales anteriores se puede percibir una progresión gradual del movimiento de lo dinámico a lo estático. La materia narrativa ha sido, sucesivamente, una acción ruda, un quehacer calmado y relativo, y, por fin, una inmovilidad plástica. En esos tres planos tanto los objetos como los personajes ocupan un lugar definido en el espacio ficticio. Este plano temporal, abarca la esfera psicológica del personaje. Uno de los planos de la novela a que el narrador con gran soltura se desplaza es la intimidad de su personaje. El narrador abandona el nivel de la omnipresencia con la finalidad de filtrarse en la

subconsciencia del personaje. El tiempo que caracteriza este nivel de la narración es el tiempo imaginario. Es el tiempo de la intimidad, del sueño, de la pesadilla y del deseo. Es el tiempo que desenmascara los más íntimos sentimientos y pensamientos del personaje. A través del pronombre personal Tú el narrador explora la subconsciencia de su personaje:

“¿Lo detestas? ¿Lo odias? ¿Todavía? «Ya no», dice en voz alta. No habrías vuelto si el rencor siguiera crepitando, la herida sangrando, la decepción anonadándola, envenándola, como en tu juventud, cuando estudiar, trabajar, se convirtieron en obsesionante remedio para no recordar. Entonces sí lo odiabas. Con todos los átomos de tu ser, con todos los pensamientos y sentimientos que te cabían en el cuerpo. Le habías deseado desgracias, enfermedades, accidentes. Dios te dio gusto, Urania. El diablo, más bien. ¿No es suficiente que el derrame cerebral lo haya matado en vida? ¿Una dulce venganza que estuviera hace tres años en silla de ruedas sin andar, hablar, dependiendo de una enfermera para comer, acostarse, vestirse, desvestirse, cortarse las uñas, afeitarse, orinar, defecar? ¿Te sientes desagraviada? «No»”. (20.MVLL,2000:14)

Es el tiempo de la quimera, el que permite conocer, por las imágenes que crea, todos los sentimientos, toda la inventiva del personaje. El pronombre personal Tú marca el monólogo a través del cual el novelista descubre la intimidad de su personaje. En las siguientes líneas voy a analizar la posición del narrador ante los hechos narrados. Es el tiempo de la fantasía, de la vida íntima de los personajes. En este segmento temporal el tiempo está ubicado en la mente, en la subconsciencia del personaje. En este plano de narración no le interesa al narrador el lugar “físico” en que se encuentra su personaje. Su posición física en la dimensión temporal ahora no juega ningún papel.

El sistema temporal según el cual MVLL estructura su novela y sobre todo las mudas de un plano a otro dan la eficacia a la dimensión temporal de la obra. Esos “saltos” de la narración de un escalón temporal a otro hacen que la novela adquiera una dimensión de totalidad. Los planos temporales conservan su propia autonomía, pero, al mismo tiempo, se hallan en una interdependencia. A través de esos cuatro planos temporales el narrador abre ante el lector el “abanico” de oportunidades de abarcar cada esfera de su realidad ficticia, lo que hace que el mismo lector tenga una plena y completa imagen del mundo de la novela.

### **La posición del narrador frente los hechos ocurridos en el mundo de ficción**

José Luis Martín en su análisis de la obra de MVLL *La narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento estilístico* señala:

“A la caótica realidad, el novelista ha de ponerle orden, sistema cósmico, por medio de los procedimientos estéticos, sin limitar la expresión auténtica de esos casos como una constante de toda la realidad. Para lograr esto Vargas Llosa aspira a develar todos los planos de la realidad en una novela que él llama totalizadora. Su fe en esto parte de su estudio de las novelas de caballerías, en donde el anónimo autor combinaba armoniosamente lo objetivo y lo subjetivo, lo cotidiano y lo onírico, lo verosímil y lo mítico. Su llamada novela totalizadora pretende volver a las novelas de caballerías, pero no en su temática o planteamientos, ni siquiera en su atmósfera, sino más bien en sus técnicas de totalización de la realidad”. (25. José Luis Martín, 1979:65-66)

Esta “totalización” está connotada con la dispersión de la posición del narrador frente lo ocurrido en el mundo de ficción. El narrador cambia su punto de vista de omnisciente, en el que dispone de una visión y un conocimiento total de los sucesos distribuidos en el tiempo y puede abarcar tanto los hechos ya ocurridos como los hechos que van a ocurrir, a una posición de narrador-personaje cuya visión está limitada. La capacidad del narrador de desplazarse con tanta facilidad dentro de la cronología narrativa indica, dice MVLL, “una identidad cerrada sobre sí misma”. (24. MVLL, 1971:547) El tiempo es un “ente” que fluye por el espacio. Sin duda, la muda del narrador en diferentes niveles de la realidad ficticia lleva consigo la muda en diferentes dimensiones espacio-temporales de la ficción.

Justamente, esta capacidad de desplazarse dentro de la realidad ficticia caracteriza al narrador de *La Fiesta del Chivo* que con gran soltura controla el mundo de su ficción. Los fragmentos relacionados con el magnicidio del dictador están relatados desde la tercera persona del singular. El narrador es objetivo, se ciñe a transmitir lo que hacen los personajes y él mismo se hace invisible, ya que

“la responsabilidad principal del relato, es quien narra casi todo lo que ocurre y quien describe casi todo lo que hay en la realidad ficticia. No forma parte del mundo narrado, es exterior a él y habla desde la tercera persona del singular. Sus atributos son la ubicuidad, la omnipresencia y la omnipotencia. Pero aunque está en todas partes, lo sabe todo y lo puede todo, usa siempre de estas facultades divinas de una manera rigurosamente planificada, según un sistema racional coherente....Presenta y relata con igual soltura lo que sucede en el mundo exterior y en la secreta intimidad de los personajes, se desplaza sin obstáculo en el tiempo...y lo mismo en el espacio...gracias al relator invisible, no la *dice*: la comunica por ósmosis, contaminando con ella la materia narrativa, convirtiendo su mundo subjetivo en el mundo objetivo de la ficción”. (22. MVLL, 1991:216-221)

El narrador relata desde afuera los acontecimientos relacionados con el asesinato de Trujillo. Él mismo toma el papel del “historiador” que hace la retrospectiva de los hechos, pero, al mismo tiempo, entra y explora la subconciencia de los protagonistas: “Sintió que se raspaba y golpeaba todo el cuerpo, y alcanzó a oír a un exultante Antonio de la Maza”. (20.MVLL,2000:311) Su conocimiento es mucho más amplio y profundo que el del historiador que solamente se limita a relatar lo ocurrido. Aquí, el narrador pasa de su posición exterior frente el mundo narrado y entra en la interioridad de su protagonista. “Presenta y relata con igual soltura lo que sucede en el mundo exterior y en la secreta intimidad de los personajes, se desplaza sin obstáculo...”. (20.MVLL,1991:216)

Otro aspecto directamente relacionado con los tiempos verbales y con su posición espacial frente los hechos es el manejo del pronombre personal. La segunda persona del singular expresa el nivel de la subconciencia del personaje:

“¿Has hecho bien en volver? Te arrepentirás, Urania. Desperdiciar una semana de vacaciones, tú que nunca tenías tiempo para conocer tantas ciudades, regiones, países que te hubiera gustado ver –las cordilleras y los lagos nevados de Alaska, por ejemplo- retornando a la isleta que juraste no volver a pisar.¿Síntoma de decadencia? ¿Sentimentalismo otoñal? Curiosidad, nada más. Probarte que puedes caminar por las calles de esta ciudad que ya no es tuya, recorrer este país ajeno, sin que ello te provoque la tristeza, nostalgia, odio, amargura, rabia. ¿O has venido a enfrentar a la ruina que es tu padre? A averiguar qué impresión te hace verlo, después de tantos años. Un escalofrío le corre de la cabeza a los pies. ¡Urania, Urania! Mira que si, después de todos estos años, descubres que, debajo de tu cabecita voluntariosa, ordenada, impermeable al desaliento, detrás de esa fortaleza que te admiran y envidian, tienes un corazoncito tierno, asustadizo, lacerado, sentimental. Se echa a reír. Basta de boberías, muchacha”. (20.MVLL,2000:12)

Aquí, se puede observar cómo el narrador se filtra por la mente de su protagonista con el fin de penetrar en la más íntima esfera de su vida. Él mismo se convierte en la subconciencia de su protagonista, en cierto sentido, es su voz interior. Los recuerdos, los sentimientos, las sensaciones y las ideas establecen el campo de su estudio. Ahora, la narración brota desde adentro, ya no está concentrada en contar el mundo ficticio exterior, sino que está enfocada en la interioridad de su personaje. Obviamente, para lograr este efecto, para filtrarse en la mente del protagonista el narrador omnisciente se acerca tanto al personaje que prácticamente la frontera entre ambos se borra. A través de las preguntas y las frases exclamativas en la segunda persona del singular y también los propios monólogos sigue construyéndose el retrato psicológico del personaje que va descubriendo ante el lector su mundo interior. Este

artificio produce una impresión de la presencia del mismo lector en esa intimidad, de escuchar, de percibir todo lo que siente y lo que piensa el personaje. Como señala el novelista en su estudio dedicado a *La orgía perpetúa*,

“El estilo indirecto libre, al relativizar el punto de vista, consigue una vía de ingreso hacia la interioridad del personaje, una aproximación a su conciencia, que es tanto mayor por cuanto el intermediario –el narrador omnisciente- parece volatilizarse. El lector tiene la impresión de haber sido recibido en el seno mismo de esa intimidad, de estar escuchando, viendo, una conciencia en movimiento antes o sin necesidad de que se convierta en expresión oral, es decir, siente que comparte una subjetividad.”  
(<sup>22</sup>MVLL,1991:238-239)

Otra manera de abarcar y controlar todos los niveles del mundo ficticio es la introducción del narrador-personaje en el escenario de su obra. El narrador de *La Fiesta del Chivo* no sólo actúa como un observador de los hechos acontecidos en el mundo exterior o en los pensamientos, los sentimientos y las ideas de su personaje, sino también cuenta su propia historia. Urania es la narradora de su propia historia, entonces conversando con sus familiares recuerda y cuenta los episodios de su pasado. Estos episodios extraídos de su memoria suceden conforme al relato:

- “Buenas noches, belleza –susurró, inclinándose. Y le estiró su mano libre, pero, cuando Urania, en un movimiento automático, le alargó la suya, en vez de estrechársela Trujillo se la llevó a los labios y la besó: -Bienvenida a la Casa de Caoba, belleza.

- Lo de los ojos, lo de las miradas de Trujillo, lo había oído muchas veces. A papá, a los amigos de papá. Entonces, supe que era cierto. Una mirada que escarbaba, que iba hasta el fondo. Sonreía, muy galante, pero esa mirada me vació, me dejó puro pellejo. Ya no fui yo.

- ¿Benita no te ha ofrecido nada? –sin soltarle la mano, Trujillo la condujo hacia la parte más iluminada del bar...” (<sup>20</sup>MVLL,2000:502)

Se observa la muda del narrador en el narrador-personaje. Obviamente, la muda se realiza no sólo en el nivel del narrador, sino también en el nivel del espacio y del tiempo. El narrador siendo a la vez el participante del episodio que relata es capaz de “trasladarse” a otra dimensión espacio-temporal. La muda de uno a otro plano de la realidad de la narración por el narrador que también se transforma en el mismo protagonista de su historia hace que la obra adquiera una dimensión de totalidad. Como advierte MVLL, “El movimiento particular que dan a la narración las mudas de narrador y de nivel de realidad, esas sustituciones rápidas y discretas, van creando la sustancia especial que es la realidad ficticia. Este irse haciendo,



desenvolviendo, completando según rigurosos y coherentes cambios temporales, espaciales y de nivel de realidad, transforma a sus elementos reunidos, que proceden todos de la realidad real, en algo distinto.” (22.MVLL,1991:235)

La relación entre el espacio del narrador y el de lo narrado, entre los lugares que ambos ocupan MVLL lo llama “el punto de vista espacial”. (24.MVLL,1971:538) En los fragmentos citados se puede observar la diferente posición del narrador frente los hechos narrados. En el primer caso, el narrador se encuentra fuera del mundo narrado, lo que indica la tercera persona del singular. El narrador observa y relaciona los acontecimientos desde afuera. Su posición exterior respecto al mundo narrado le permite dar una visión total sobre ese mundo. La perspectiva del narrador omnipresente no está limitada espacialmente a sólo una situación, ya que no ocupa un lugar fijo dentro de ese mundo. Su espacio es el mundo total de la obra. En el segundo caso, el narrador forma parte del mundo narrado. La interioridad respecto a lo narrado está revelada por la segunda persona del singular, aunque ésta indica que el narrador puede estar fuera o dentro del mundo narrado. Aquí, el narrador es una conciencia que se habla a sí misma: “¿Has hecho bien en volver? Te arrepentirás, Urania”. (20.MVLL,2000:12) El narrador es la mente del protagonista, su perspectiva espacialmente está limitada. Él mismo conoce el interior de su personaje, pero su visión no es capaz abarcar lo que se halla fuera de la conciencia. También el espacio del narrador-personaje está cerrado. La muda del narrador omnipresente al narrador-personaje, la muda de un espacio abierto al espacio cerrado recuerda *la caja china*, técnica que voy a analizar más adelante. En cierto sentido, en el espacio vasto, total, está intercalado otro espacio ya vallado.

El manejo de diferentes tiempos, las mudas del narrador en el tiempo y el espacio hacen que la vida en la obra brote, se anime, se ponga en movimiento continuo. La prioridad que se impone durante el proceso de creación es provocar en el lector una ilusión de que lo que sucede en el texto es la pura realidad. Como señala Luz Aurora Pimentel en su estudio *Relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*: “Las relaciones de concordancia refuerzan la tendencia del lector a asimilar ambos tiempos, a crear la ilusión de que los acontecimientos no se narran sino 'ocurren conforme leemos', que son realidad y no ficción (la eterna ilusión de lo natural frente a lo artificial)...”(26.Luz Aurora Pimentel,1998:43) Justamente, la finalidad de la sucesión de los hechos que siguen ocurriendo conforme a la lectura del texto dan a la obra la ilusión de “realidad”. El punto de vista temporal, la posición temporal ante los hechos hace que el narrador tenga una visión completa de lo que sucede en la obra. La concordancia del

tiempo de la historia y del discurso respetan -como señala Luz Aurora Pimentel- la cronología del tiempo representado. La mayoría de los textos están “entrelazados” con más de un “hilo” narrativo, ya que por la misma naturaleza lineal del lenguaje, “es imposible narrar en estricta concordancia con todas las formas de simultaneidad presupuestas en el tiempo de la historia”. (26 Luz Aurora Pimentel, 1998:44) Prácticamente, cada texto exige una ruptura del tiempo para retroceder el tiempo recordando lo ocurrido: analepsis (*flash-back* en el campo cinematográfico) o para anticipar o anunciar los hechos: prolepsis. Estos procedimientos hacen que el relato se vuelva más denso, más vivo. No obstante, esa simultaneidad de los hechos que ocurren conforme a la lectura se puede percibir en *La Fiesta del Chivo*. Aquí, los hechos suceden en la actualidad.

### **El espacio en la novela**

La ilusión de realidad en la novela se logra, al menos parcialmente, por la representación de un espacio en el cual se desarrolla la historia. El material indispensable para su construcción es el texto o, más bien, el lenguaje. El espacio ficcional toma prestada gran una cantidad de materiales en el proceso de su edificación. La “escenografía” para la trama, el espacio, la realidad en que ésta se desenvuelve deciden de la verosimilitud de la obra. El espacio en una obra literaria está producido por una serie de recursos descriptivos: el uso de los nombres propios con referentes extratextuales “reales”, CREX a través de los cuales puede garantizar la “realidad”. A partir de esta referencia se organiza la descripción:

“(…) El sol del amanecer alancea el centro de la ciudad; la cúpula del Palacio Nacional y el ocre pálido de sus muros destella suavemente bajo la cavidad azul (...) Camina deprisa, reconociendo los hitos: el Casino de Güibía, convertido en club, y el balneario ahora apestando por las cloacas; pronto llegará a la esquina del Malecón y la avenida Máximo Gómez, el itinerario del Jefe en sus caminatas vespertinas. Desde que los médicos le advirtieron que era bueno para el corazón, iba de la Estancia Radhamés hacia la Máximo Gómez, con una escala en casa de doña Julia, la Excelsa Matrona, donde Urania entró una vez a decir un discurso que casi no pudo pronunciar, y bajaba hasta este malecón George Washington, en esta esquina doblada y seguía hasta el obelisco imitado del de Washington, a paso vivo, rodeado de ministros, asesores, generales, ayudantes, cortesanos, a respetuosa distancia, los ojos alertas, el corazón esperando, aguardando un gesto, un ademán que les permitiera acercarse al Jefe, escucharlo, merecer un diálogo, aunque fuera una recriminación (...) La casita de César Nicolás Penson, esquina Galván, ya no recibirá a los visitantes, en el vestíbulo de la entrada, donde se acostumbraba poner la imagen de la Virgencita de la Altagracia (...) En vez de dar media vuelta y emprender el regreso hacia el Jaragua, sus pasos, no su voluntad, la llevan a contornear el

Hispaniola y regresar por Independencia, una avenida que, si no la traiciona la memoria, avanza desde aquí, cargada de una doble alameda de frondosos laureles cuyas crestas se abrazan sobre la calzada, refrescándola, hasta bifurcarse y desaparecer ya en plena ciudad colonial. Cuántas veces caminaste de la mano de tu padre, bajo la sombra rumorosa de los laureles de Independencia. Bajaban desde César Nicolás Penson hasta esta avenida e iban hasta el parque Independencia. En la heladería italiana, a mano derecha, al comenzar El Conde, tomaban un helado de coco, mango o guayaba (...) Se detiene, para recuperar el aliento. Siente su corazón descontrolado, su pecho subiéndolo y bajándolo. Está en la esquina de Independencia y Máximo Gómez esperando entre un racimo de hombres y mujeres para cruzar...” (20. MVLL, 2000: 13-20)

En este fragmento se puede observar cómo el novelista traza a través de los referentes extratextuales la imagen de la ciudad Santo Domingo. Pero los mismos lugares encontrados en el camino del personaje retraen los recuerdos a su infancia y van formando un panorama de la ciudad. Urania en el momento de retraer sus recuerdos, relacionados justamente con los lugares que atraviesa, va construyendo otro espacio, el de hace treinta y cinco años. El lector está ante dos diferentes dimensiones espaciales: la del presente y la del pasado en relación con el tiempo del discurso. Por consiguiente, el espacio organizado por los recuerdos pertenece a la parte “histórica” y en la que está colocado el personaje forma parte “ficticia” de la novela. Las calles, las casas, los árboles, etc. ubicados en el espacio “ficticio” retraen los recuerdos y van reconstruyendo el espacio del pasado. En cierto sentido, del espacio “ficticio” brota el espacio “histórico”. A través de este artificio MVLL sigue organizando, al mismo tiempo, dos diferentes universos espaciales de la obra. Como advierte Luz Aurora Pimentel en su estudio *Relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, “independientemente de los grados de referencialidad extratextual, se propone como el nivel de realidad en el que actúan los personajes; un mundo en el que lugares, objetos y actores entran en relaciones espaciales que sólo en ese mundo son posibles”. (26. Luz Aurora Pimentel, 1998: 17) Sin duda, estos puntos de referencia, lugares meditados por Urania, organizan toda la descripción. De esta manera siguen formándose dos diferentes dimensiones espaciales: la de Santo Domingo y la de la Ciudad de Trujillo. Estos dos espacios, el del presente y el del pasado, se yuxtaponen, se entrelazan construyendo de esta manera la imagen de la misma ciudad.

### **El enlace de la historia con la ficción: la doble hélice**

En una serie de escenas, la conversación de Urania con su tía y el momento de recibir la noticia sobre la carta publicada en El Foro Público, se puede observar la existencia de una estructura rítmica que prosigue según la mirada del narrador-cameorógrafo que mueve su

cámara hacia atrás y hacia adelante. El tiempo va y regresa, para otra vez volver a avanzar. El manejo del *flash back* permite al novelista conservar la ilusión de simultaneidad y continuidad de la acción en cuanto a lo temporal y lo espacial. Los saltos temporales logrados por medio del *flash back* hacen que la obra no conserve el eje horizontal de las causas y los resultados; al contrario, los efectos llevan a las causas.

La historia y la ficción estructuran y organizan la obra. La forma de la novela está sujeta al flujo de estas nociones. Al tomar en consideración su estructura elíptica hay que notar que la historia, todo lo relacionado con la era de Trujillo, y la ficción transcurren como hélices separadas que se entrecruzan formando la totalidad de la novela. En cierto sentido, la obra posee dos “formas” de la historia. Por la primera hélice pasan los hechos realmente ocurridos, entrelazados con las ficciones, y, por la otra, transcurre lo histórico novelesco, las historias de los protagonistas metidas en el entorno de la realidad dominicana. Los acontecimientos comentados por los personajes forman lo “histórico” de la novela. Los “diálogos-espejos”, la memoria de los protagonistas, aparecen como una retrospectiva de los hechos relacionados directamente con la verdadera historia dominicana. Las dos hélices se entrecruzan, se entrelazan. La hélice ficticia es un reflejo de lo que trata la hélice “histórica”. Justamente, una es un espejismo de la otra. Lo que trata la ficción encuentra su retrospectiva en la histórica. Lo memorizado, lo recordado constituye el *tronco* de la historia, pero MVLL lo relaciona con la historia de uno de sus personajes ficticios. Se puede observar cómo el novelista construye la historia de la novela encajando, metiendo un ladrillo en el otro, dándole más complejidad y totalidad.

MVLL al crear la realidad del pueblo dominicano durante la época de Trujillo (1930-1961) hace que, a través de los hechos históricos acomodados conforme a las necesidades de la historia narrada, ésta se acerque a la realidad exterior: la verdadera y real dictadura dominicana. El tronco de la novela establece la historia de Urania Cabral que regresa después de treinta y cinco años a la ciudad natal para recobrar su pasado. Con la historia individual el novelista entreteje la otra: la del pueblo bajo el régimen tiránico. MVLL en la historia de la novela intercala los hechos reales que reconstruye y acomoda en sus ficciones conforme a su propia imaginación. En cierto sentido, el escritor actúa como el historiador. Obviamente, es un historiador ficticio, ya que el objetivo de su exposición no lo obliga a ser fiel a la realidad. La historia le sirve al novelista como un respaldo, un soporte para sus ficciones. El novelista representa la realidad “porque tomó de ella todos sus átomos que componen su ser, pero no es

esa la realidad. Su diferencia es su originalidad”. (21: MVLL,1992:33) Él mismo selecciona los hechos de Campo de Referencia Externo con gran precisión para que éstos quepan y funcionen dentro de su texto. El material histórico escogido escrupulosamente por el novelista le sirve para mantener la continuidad con los episodios ficticios. Los acontecimientos reales entretejidos con las anécdotas novelescas forman una secuencia de episodios coherentes entre sí, lo que provoca la continuidad y homogeneidad de la obra. A través de este artificio el novelista convence sobre la veracidad de su discurso.

Como ejemplo puede servir la reconstrucción del magnicidio del dictador, el hecho que como ya mencioné, está incrustado en la ficción. El incidente está reconstruido a través de los recuerdos de la protagonista y su tía Adelina, personajes puramente ficticios. Los recuerdos, que obviamente tienen una dimensión de pasado, se convierten en los hechos ocurridos en *el hic et nunc* de la trama. Lo recordado y lo ocurrido sucede en el mismo tiempo: el presente. El novelista enlaza los recuerdos con la acción presente de la obra, pero poniendo hincapié en la simultaneidad temporal. Para transmitir esta impresión aplica la técnica cinematográfica del *flash back* que consiste en captar fragmentos de la realidad pasada en forma de cuadros que al juntarlos forman la escena global. El *flash back* permite enfocar varias escenas realizadas en diferentes dimensiones tanto temporales como espaciales que juntas conservan la simultaneidad de la trama. El manejo de la técnica se puede percibir justamente en la escena de la carta. Aquí, los personajes hablan sobre el incidente; es año 1996 cuando Urania regresa a Santo Domingo después de treinta y cinco años de ausencia, y en este instante a través del *flash back* la acción retrocede al año 1961 a la Ciudad de Trujillo al momento cuando los conspiradores realizan su plan:

*La trama transcurre en la hélice ficticia*

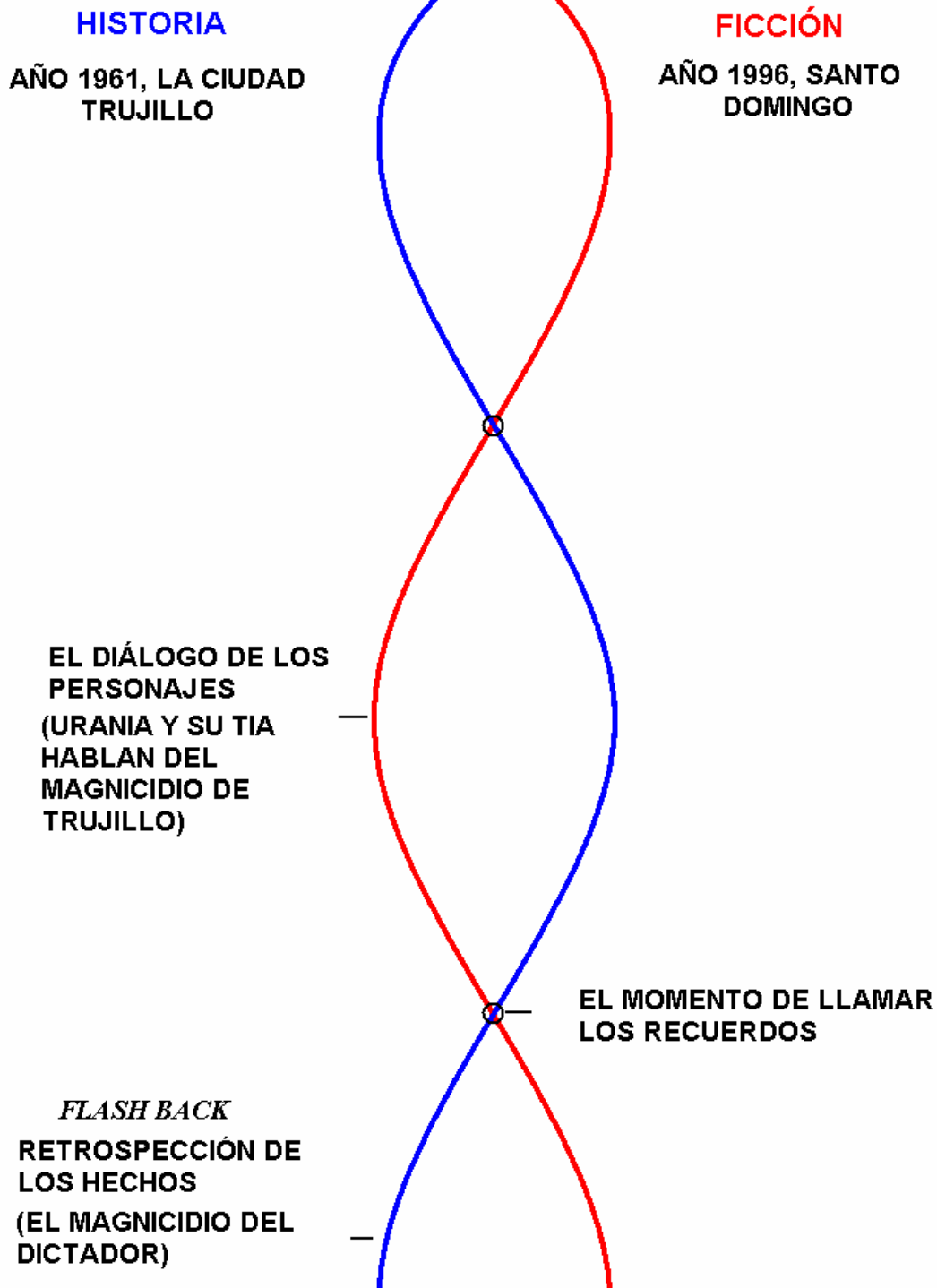
“La muerte de Trujillo fue el principio del fin de la familia –suspira Lucindita. Ahí mismo se alarma-. Perdona, prima. Tu odias a Trujillo ¿verdad? (20: MVLL,2000:254)

*El salto a la hélice “histórica”*

Pasaban algunos vehículos por la autopista, rumbo al oeste, hacia San Cristóbal, o al este, hacia Ciudad Trujillo, pero no el Chevrolet Bel Air de Trujillo seguido por el Chevrolet Biscayne de Antonio de la Maza. Las instrucciones eran simples: apenas vieran acercarse ambos carros, que reconocerían por la señal de Tony Imbert –apagar y prender tres veces los faros- adelantaría el pesado Oldsmobile negro hasta cortar el paso al Chivo.(...)

-Metámoslo al baúl –ordenó un Antonio de la Maza que hablaba con gran calma-. Hay que llevar el cadáver a Pupo, para que ponga el Plan en marcha” (20.MVLL, 2000:308-311)

## LA ESTRUCTURA DE LA OBRA: DOBLE HÉLICE



Se puede observar cómo la trama salta de una hélice a la otra para de esta manera dar el efecto de la totalidad de lo sucedido en la novela. Lo contado por los personajes de la obra encuentra su reflejo en la otra hélice. En cierto sentido, el lector se encuentra entre dos espejos donde tiene posibilidad de observar tanto la misma conversación de los personajes como todo lo que éstos tratan. Los hechos se desarrollan conforme a su narración, lo que provoca una quimera de simultaneidad temporal. Las dos líneas paralelas por las cuales pasa la trama forman la figura de las dos hélices que se entrecruzan entre sí en unos puntos determinados. La hélice “histórica” es un espejo de la “ficticia”. En la hélice “histórica” ocurren los hechos retrotraídos por las protagonistas colocadas en la hélice “ficticia”. Urania y su tía están recordando unos acontecimientos de la perspectiva desde hace treinta y cinco años, de repente la acción salta, a través del *flash back*, a la otra hélice en la cual hay retrospectiva de los mismos sucesos evocados por los personajes. A través de este artificio la ilusión de simultaneidad de los episodios sucedidos en diferentes dimensiones tanto temporales como espaciales queda conservada. Realmente, la frontera entre los tiempos y los espacios se borra gracias a que la obra mantiene la fluidez de los acontecimientos. El tiempo pierde su dimensión de pasado y se modifica en el presente manteniendo la simultaneidad temporal de la trama. El cambio temporal provoca también la modificación dentro de la dimensión espacial. MVLL toma como modelo la realidad de la época concreta con la finalidad de convencer de que lo que cuenta en su novela es la verdad, ya que, como él mismo señala en su obra *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*,

“La primera obligación de una novela es independizarse del mundo real, imponerse al lector como una realidad autónoma, válida por sí misma, capaz de persuadirlo de su verdad por su coherencia y su verosimilitud íntima y no por subordinación al mundo real. Lo que da soberanía a una ficción, lo que emancipa de lo vivido, de lo «histórico», es el *elemento añadido*, esa suma de ingredientes temáticos y formales que el autor no expropió de la realidad, que no robó de su vida ni a sus contemporáneos, que nacieron de su intuición, de su locura, de sus sueños y de su inteligencia y destreza confundieron con los otros, aquello que todo novelista toma de la experiencia propia y ajena”. (21·MVLL,1992:99)

La estructura de doble hélice está formada por los capítulos relacionados con la historia de Urania que, junto con su familia, regresa a través de los recuerdos retraídos a la época de la dictadura de Leonidas Trujillo en que pasó su infancia hasta los catorce años de edad. Justamente, los tres apartados: XIII, XVI y XIV forman estas dos hélices entrecruzadas. En

estos tres capítulos se observa en qué manera MVLL reconstruye la imagen de la época a través de los recuerdos.

Los capítulos de la novela están distribuidos según un cierto orden. Las historias o episodios relacionados con Urania, Trujillo y de conspiración forman una secuencia que se repite con una frecuencia rítmica hasta el capítulo XVII.

I. Urania (p.11)

II. Trujillo (p.24)

III. Conspiración (p.40)

IV. Urania (p.63)

V. Trujillo (p.78)

VI. Conspiración (p.101)

VII. Urania (p.127)

VIII. Trujillo (p.148)

IX. Conspiración (p.171)

X. Urania (p.192)

XI. Trujillo (p.214)

XII. Conspiración (p.235)

XIII. Urania (p.252)

XIV. Trujillo (p.281)

XV. Conspiración (p.307)

XVI. Urania (p.331)

XVII. Conspiración (p.353)

XVIII. Trujillo (p.363)



XIX. Conspiración (p.386)

XX. Conspiración (p.397)

XXI. Conspiración (p.427)

XXII. Conspiración (p.445)

XXIII. Conspiración (p.483)

XXIV. Urania (p.494)

La frecuencia de la repetición de estos tres episodios se rompe en el capítulo XVII que, en vez de tocar el tema relacionado con Trujillo, trata la conspiración. Prácticamente, los últimos apartados ya están enfocados a la cuestión del complot y sólo el último es la revelación de la verdadera causa de la salida de Urania de la Ciudad de Trujillo.

### **Las técnicas de estructurar la novela**

MVLL en su estudio *García Márquez: historia de un deicidio* llama a la estructura narrativa “el orden de revelación de los datos de la historia, a la disposición de los distintos elementos que componen el cuerpo del relato”. (24: MVLL,1971:278) Para el novelista, entre los procedimientos que dan forma a la obra están: *los vasos comunicantes, la caja china, la muda o salto cualitativo y el dato escondido*. Justamente, estas estrategias narrativas también organizan *La Fiesta del Chivo*.

Datos escondidos: “Este método consiste en *narrar por omisión o mediante omisiones significativas, en silenciar temporal o definitivamente ciertos datos de la historia para dar más relieve o fuerza narrativa a esos mismos datos que han sido momentánea o totalmente suprimidos*”. (24: MVLL,1971:279) El novelista destaca dos tipos de datos escondidos: *elíptico* que consiste en la omisión total del dato de la historia y *en hipérbaton* que es una omisión del dato pero temporal, el dato ha sido arrancado del lugar que le correspondía pero luego es revelado, a fin de que la revelación modifique retrospectivamente la historia. Respecto al efecto que produce en el lector, afirma MVLL: “Eficazmente utilizado, el dato escondido hace brotar en el espíritu del lector emociones que dotan de vivencias al relato: la materia narrativa se alimenta de las sensaciones que provoca en el lector y que éste, a su vez, retransmite a la ficción”. (24: MVLL,1971:279)

En *La Fiesta del Chivo* la verdadera historia de la protagonista, la realidad de los hechos, constituye *un dato escondido* a lo largo de la novela. El verdadero motivo de la partida de Urania de su país y, luego, su regreso después de treinta y cinco años es lo que el autor oculta ante el lector. Hasta el final de la lectura el lector está en “suspense”, ya que a lo largo de la novela no conoce ni el impulso de la salida del personaje de su tierra natal ni el motivo de su regreso, ni tampoco el rencor que Urania tiene a su padre. Este dato está hábilmente ocultado en el texto hasta al final. Prácticamente, las últimas páginas de la novela son la “llave” de la verdad.

Vasos comunicantes: Esta técnica estriba en “*fundir en una unidad narrativa situaciones o datos que ocurren en tiempo y/o espacio diferentes o que son de naturaleza distinta, para que esas realidades se enriquezcan mutuamente, modificándose, fundiéndose en una nueva realidad, distinta de la simple suma de sus partes*”. (24.MVLL,1971:322)

Como ejemplo pueden servir el episodio relacionado con la carta donde se insulta al senador Cabral. Hay una conversación sobre el incidente entre Urania y sus familiares y este suceso queda simultáneamente reconstruido. Aquí, se observa cómo las dos situaciones se comunican a través de los *vasos comunicantes*. Hay un flujo de las informaciones de una historia a la otra. Se puede observar cómo el novelista asocia, dentro de una unidad narrativa, historias diferentes que ocurren en tiempo y/o espacio diferentes, de manera que las tensiones y emociones de cada episodio pasan al otro provocando esta mezcla de las vivencias de la obra.

Muda o salto cualitativo: Esta técnica consiste en “*la aplicación del principio dialéctico según el cual la acumulación cuantitativa produce un cambio cualitativo. La suma de rarezas individuales (acumulación cuantitativa) en determinado momento transforma a toda la realidad ficticia en rara e insólita (salto cualitativo)*”. (24.MVLL,1971:280)

A través de *la muda o del salto cualitativo* la narración pasa de un nivel a otro provocando el cambio de la perspectiva. La trama transcurre en la hélice ficticia para, de repente, saltar a la “histórica”, pero manteniendo la continuidad de la trama. Como señala MVLL en su ensayo *Cartas de batalla por Tirant lo Blanc*, “Las mudas o saltos generan átomos de energía que los vasos comunicantes distribuyen por los diversos planos, y al chocar entre sí y fundirse en unidades de energía cada vez mayor que siguen desplazándose al compás de esta perspectiva itinerante, estos átomos desatan el incendio generalizado que imprime a ese fragmento de realidad esa cálida fluencia que se llama la vida. Los cambios de perspectiva obedecen a una

estricta necesidad, están guardados de tal modo que resultan siempre iluminadores, porque aportan un elemento nuevo o introducen una modificación indispensables a la comprensión total de la realidad descrita. Eso da coherencia al relato, verosimilitud a lo narrado, precisión y transparencia a la dicción”. (21.MVLL,1992:48-49) Esta técnica se realiza en el momento en que la conversación de Urania con sus familiares se “formaliza” en otro plano, en otra hélice.

Caja china: este procedimiento estriba en “*contar una historia como sucesión de historias que se contienen unas a otras: principales y derivadas, realidades primarias y realidades secundarias*”. (24.MVLL,1971:543)

MVLL aplica esta técnica para convertir al narrador de una historia en su propio personaje. Aquí, Urania-narradora cuenta la historia relacionada con la cita en la Casa de Caoba con Trujillo y resulta que ella misma es su protagonista. Lo que se puede observar, al mismo tiempo, es el manejo de la muda cualitativa: un salto de un plano de narración al otro, de una hélice a la otra, lo que produce un efecto de simultaneidad. La continuidad y, a su vez, el flujo de la trama están conservados gracias a *la caja china*, que como *los vasos comunicantes*, integra todos los fragmentos del incidente en la totalidad. Como advierte el mismo novelista,

“Al igual que la muda o salto cualitativo, el procedimiento de la caja china es utilizado según un sistema de vasos comunicantes que integra todas las partes del episodio en una unidad vital. Las tensiones y emociones de los diversos planos se funden en una sola vivencia, y las variaciones temporales adoptan la apariencia de una continuidad sin ruptura, de una totalidad cronológica, gracias a ese sistema de distribución de la materia, gracias a esa cuidadosa planificación”. (21.MVLL,1992:57)

Referencias:

- <sup>1</sup> Antonio Garrido Domínguez, *Teorías de la ficción literaria*, 1997.
- <sup>2</sup> Mario Vargas Llosa, *Kathie y el hipopótamo: comedia en dos actos*, Barcelona: Seix Barral, 1983.
- <sup>3</sup> Mario Vargas Llosa, *Historia de Mayta*, Barcelona: Seix Barral, 1987.
- <sup>4</sup> Mario Vargas Llosa, *La señorita de Tacna*, México: Seix Barral, 1992.
- <sup>5</sup> MVLL, *Contra viento y marea (1962-1982)*, Barcelona: Seix Barral, 1983.
- <sup>6</sup> Angel Rama, “Una obra maestra del fanatismo artístico: *La guerra del fin del mundo*”, Revista de la Universidad de México, Nueva Época, junio de 1982.
- <sup>7</sup> Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, trad. del inglés José Esteban Calderón, México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- <sup>8</sup> Mario Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo*, México: Seix Barral, 1980.
- <sup>9</sup> Seymour, 1992
- <sup>10</sup> MVLL, *Una historia no oficial*, Madrid: Edición de Miguel García-Posada, (ESPESA), 1997.
- <sup>11</sup> Raymond D. Souza, *La Historia en la Novela Hispanoamericana Moderna*, Bogotá: Tercer Mundo, 1988.
- <sup>12</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y narración, Historia y verdad*, trad. del francés Alfonso Ortiz García, Madrid: Encuentro, T.III, 1990.
- <sup>13</sup> Hayden White, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, 1992.
- <sup>14</sup> Peter Kemp, “La historia como relato y como práctica”, (entrevista con Paul Ricoeur), *Travesía: Revista de pensamiento*, 1980.
- <sup>15</sup> Conferencia donde Mario Vargas Llosa trata sobre el surgimiento de su nueva obra *La Fiesta del Chivo*, Bilbao, el 14 de marzo de 2000.

<sup>16</sup>Galíndez Suárez Jesús, *La era de Trujillo, un estudio casuístico de dictadura hispánica*, Santiago: Editorial de Pacífico, 1956.

<sup>17</sup>Saer, Juan José, *El concepto de ficción*, Argentina: Ariel, 1997.

<sup>18</sup>Gallegos, Gerardo, *Trujillo: cara y cruz de su dictadura*, Madrid: Ediciones Iberoamericanas, 1968.

<sup>19</sup>Peña Rivera, *Trujillo, historia oculta de un dictador*, 1996.

<sup>20</sup>MVLL, *La Fiesta del Chivo*, México: Alfaguara, 2000.

<sup>21</sup>MVLL, *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, México: Seix Barral, 1992.

<sup>22</sup>MVLL, *Orgía perpetúa, Flaubert y «Madame Bovary»*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

<sup>23</sup>Paul Ricoeur, *Tiempo y narración* Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, trad. del francés Agustín Neira, México: Siglo XXI, 1996, T. II, 1990.

<sup>24</sup>MVLL, *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona: Monte Ávila, 1971.

<sup>25</sup> Martin, José Luis, *La narrativa de Mario Vargas Llosa: acercamiento estilístico*, Madrid: Gredos, 1974.

<sup>26</sup>Luz Aurora Pimentel, *Relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, México: Siglo XXI, 1998.

## CAPÍTULO V. La dictadura vista desde diferentes perspectivas por las voces del mundo de la ficción

*La Fiesta del Chivo* es una novela que trata de una de las más sanguinarias y más ejemplares dictaduras latinoamericanas, la dictadura protagonizada por Trujillo en República Dominicana (1930-1961). La historia está narrada desde diferentes perspectivas y diferentes puntos de vista. Las varias voces de sus personajes emergen de cada rincón del mundo de la novela para evocar y reflexionar sobre lo que fueron los 31 años del autoritarismo de Trujillo. En la novela hay personajes históricos que quedan ficcionalizados y personajes ficticios (Urania) que están incrustados tanto en la época histórica como en el presente de la novela. A través de los personajes se contempla la dictadura dominicana desde la perspectiva de la contemporaneidad. Pero hay también personajes históricos que, como Trujillo, los siete conjurados a su magnicidio o el Presidente Joaquín Balaguer, que dan su propia versión de lo que fue la dictadura. La atmósfera recreada por el autor en los sucesos posteriores a la muerte del dictador es uno de los elementos inseparables para comprender los gobiernos autoritarios como el de Trujillo.

### **El mundo polifónico de la novela**

Mijaíl Mijáilovich Bajtín, en su estudio *Problemas de la poética de Dostoievski* define el término *polifonía* como “La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles”. (<sup>1</sup>Bajtín, 1988:16) Para el crítico ruso,

“La esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinan en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía. Si se quiere hablar de la voluntad individual, en la polifonía tiene lugar precisamente la combinación de varias voluntades individuales...Se podría decir de este modo: la voluntad artística de la polifonía es voluntad por combinar muchas voluntades, es voluntad del acontecimiento”. (<sup>1</sup>Bajtín, 1988:38)

Según la teoría bajtiniana, la pluralidad de las conciencias autónomas se combinan con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento. Lo que significa que hay también una pluralidad de mundos, ya que cada voz, cada conciencia forma su

propio mundo. Esa pluralidad de conciencias y mundos es nada más que la pura realidad, el mundo real que está compuesto de la multitud de voces.

El mundo ficticio del narrador peruano está construido conforme a las reglas del mundo real: la pluralidad de conciencias a las que les corresponden sus propios mundos. También el discurso de cada protagonista acerca del mundo y de sí mismo es autónomo, como lo es el del narrador. La voz del protagonista no es portavoz del autor, sino que conserva su propia independencia en la arquitectura de la obra, “parece sonar al lado del autor y se combina de una manera especial con éste y con las voces igualmente independientes de otros”. (1-Bajtín, 1988:17)

El diálogo incluido en el discurso de la novela realista, anterior a MVLL, era en cuanto a sus formas y sus normas, una reproducción del diálogo tradicional. Pero uno de los novelistas que, en cierto sentido, “revolucionaron” el uso del diálogo en sus narrativas es MVLL. En muchas ocasiones el diálogo en el novelista peruano no es un dialogo real, verosímil en su estructuración y sus términos, son diálogos que en principio desorientan al lector, por las intervenciones de varios interlocutores, varias conciencias que aparecen inesperadamente. Esas intervenciones exigen del lector estar atento a las formas de presentación, el tiempo y la lógica de las frases en coherencia con las intervenciones anteriores.

La polifonía es un procedimiento a través de cual MVLL construye el mundo de *La Fiesta del Chivo*. El novelista peruano crea la ilusión de una realidad única y múltiple en el sentido de que en un solo mundo de ficción habitan varias conciencias que crean sus propios mundos. Obviamente, las conciencias, el coro de las voces que construyen el mundo de la obra conservan su propia independencia, pero, al mismo tiempo, se entrecruzan, se yuxtaponen y de esa manera organizan el universo de la novela. Como señalé en el capítulo anterior, en la obra del novelista peruano se funden las dos nociones: la historia con la ficción cuya finalidad consiste en dar mayor dimensión de “verdad” a lo que se cuenta. Pero hay que subrayar que,

“Las aserciones de verdad o mentira referidas a objetos ficticios han de atenerse al *principio* de adecuación interna. Las afirmaciones del narrador literario son verdaderas dentro del mundo que ellas mismas construyen: verdaderas y definidas. La verdad de aserciones sobre entes ficticios no sale de los límites de su existencia lingüística, o textual”. (2-Reyes Graciela,1984:18)

La polifonía, los personajes dialogantes incrustados en el discurso de la obra, posee una función giratoria, es decir decide el rumbo de la trama. Puesto que a través de ésta los hechos sucedidos a lo largo de la novela cambian su dirección, es decir, avanzan, retroceden, o simplemente se detienen en puntos en donde el autor pretende, por más tiempo, concentrar la atención del lector. Los mismos diálogos también provocan la alteración del transcurso de los sucesos en la obra. Estos hechos son “lanzados” de una dimensión espacio-temporal a otra para de esta manera crear una imagen más amplia y profunda de lo sucedido en la novela. Como señalé en el capítulo anterior, a través de los “diálogos-espejos” la acción “salta” de la hélice “histórica” a la ficticia provocando la quimera de la simultaneidad del curso de los hechos pasados con los del presente en la obra. Los diálogos se sobreponen, se entretajan, y a su vez, hay nexos que hacen que se hallen en una relación muy estrecha. El punto de unión de las conversaciones es siempre algún interlocutor. Es algún personaje que sostiene, al mismo tiempo, dos o más conversaciones. Esos *personajes-coordinadores* provocan mutaciones espacio-temporales, ya que sostienen los diálogos en diferentes niveles de narración. A través de esa técnica el autor “traslada”, “lanza” al lector dentro del tiempo y el espacio dándole la posibilidad de observar paralelamente tanto los hechos sucedidos como los que suceden a lo largo de la novela. María del Carmen Bobes Naves en su estudio *La novela: Teoría de la literatura y literatura comparada*, en la parte dedicada a la polifonía, apoyándose en la novelística de MVLL advierte que,

“Hay una especie de «simultaneidad rítmica» que hace percibir en el presente continuado de la lectura, lo que sucede en dos tiempos distantes, en dos espacios alejados, en dos situaciones distintas, con lo que se consigue superar una de las exigencias más tenaces, y a veces más impertinentes, del sistema lingüístico: la sucesividad”. (3. María del Carmen Bobes Naves, 1998:229-230)

No obstante, este efecto es también relevante en *La Fiesta del Chivo*. El novelista peruano a través de los diálogos producidos por varias conciencias esboza la plena y amplia imagen de la época histórica, la de la dictadura de Leonidás Trujillo en República Dominicana. En la obra se puede percibir de qué manera se sobreponen, se entremezclan los dos diálogos sostenidos en dos diferentes tiempos y espacios:

“- Cualquier cosa puede ocurrir, hijita. Confiscarnos esta casa, echarnos a la calle. La cárcel, incluso. No quiero asustarte. Puede que nada pase. Pero debes estar preparada. Tener valor.



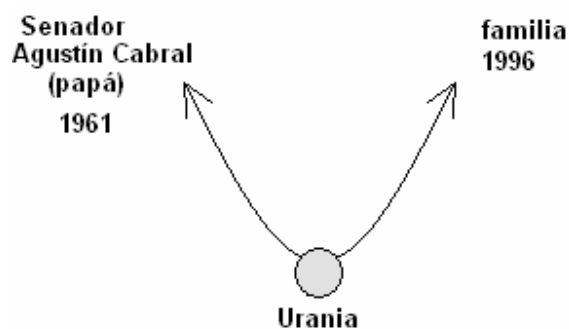
Lo escuchaba estupefacta; no por lo que decía, por el desfallecimiento de su voz, el desamparo de su expresión, el espanto de sus ojitos.

- Voy a rezarle a la Virgen –se le ocurrió decir-. Nuestra Señora de la Altagracia nos ayudará. ¿Por qué no hablas con el Jefe? Él siempre te ha querido. Que dé una orden y todo se arreglará.

- Acusarlo de malos manejos a él –suspira la tía Adelina-. Fuera de esta casita de Gazcue, no tuvo nada. Ni fincas ni compañías, ni inversiones. Salvo esos ahorritos, los veinticinco mil dólares que te fue dando poco a poco, mientras estudiabas allá. El político más honrado y el padre más bueno del mundo, Urania. Y, si permites intrusión en tu vida privada a esta tía vieja y chocha, no te portaste con él como debías. Ya sé que lo mantienes y le pagas la enfermera. Pero ¿sabes cuánto lo hiciste sufrir no contestándole una carta, no acercándote al teléfono cuando te llamaba? Muchas veces lo vimos llorar por ti Aníbal y yo, aquí mismo. Ahora, que ha pasado tanto tiempo, ¿se puede saber por qué, muchacha?...

- Porque no era tan buen padre o crees, tía Adelina –dice, al fin”. (4: MVLL, 2000:272-273)

Sin duda, el fragmento revela una maraña de conversaciones sucedidas en diferentes planos de narración. Urania, el *personaje-coordinador*, sostiene los dos diálogos; uno con su padre y otro con su tía. Es un personajes a través de cual las dos conversaciones ocurridas en diferentes tiempos y lugares se encuentran en una conexión, se funden, lo que provoca la ilusión de simultaneidad. A través de los “diálogos-espejos” el novelista “traslada” la imaginación del lector hacia la época de la dictadura de Leonidás Trujillo para luego regresarlo al tiempo actual de la novela. Al principio el lector entra en una confusión por el hecho de la alteración del transcurso de la trama. Por consiguiente, la atención del lector está concentrada en una conversación para que, de repente, él mismo esté presente ante otra que entra y se sobrepone bruscamente sobre la primera. Los diálogos yuxtapuestos, entrelazados ente sí hacen que se abran ante el lector las puertas a dos diferentes mundos: el “histórico”, el que recuerda la época de la dictadura de Trujillo, y el ficticio, en el que transcurre el tiempo “real” de la novela, treinta y cinco años después del magnicidio del dictador.



La imagen del embrollo de diálogos

Esa pluralidad de voces que se yuxtaponen recíprocamente, trazan un círculo, o más bien, una espiral de conversaciones independientes, pero al mismo tiempo, relacionadas entre sí. No obstante, *La Fiesta del Chivo*

“es dialógica, no se estructura como la totalidad de una conciencia que objetivamente abarque las otras, sino como la total interacción de varias, sin que entre ellas una llegue a ser el objeto de la otra; esta interacción no ofrece al observador un apoyo para la objetivación de todo el acontecimiento de acuerdo con el tipo monológico normal (argumental, lírica o cognitivamente) y hace participante, por lo tanto, también al observador”. (1 Bajtín, 1988:33)

La polifonía en MVLL está construida por las conciencias independientes colocadas no sólo en el mismo nivel horizontal de narración, sino también las que se sobreponen de manera vertical. Son los diálogos que están elaborados según el esquema de *los vasos comunicantes*, técnica muy relevante en el novelista peruano.

“Todas las técnicas concurren a la realización del consabido ideal novelístico de Vargas Llosa; la dinamización de la realidad narrativa para hacerla semejante a la realidad objetiva y a sí misma. La caudalosa superposición dialógica, las narraciones pluridimensionales, los cortes, las acotaciones, los continuos cambios de foco y saltos de la perspectiva, los contactos, las fusiones y distorsiones que sufre la materia, versátil tratamiento del tiempo, etc. contribuyen a crear ese clima ansioso, esa sensación amenazante, que predomina en las obras del autor”. (5 José Miguel Oviedo, 1970:237)

El mundo de MVLL puede parecer caótico, incongruente por la existencia de un conglomerado de voces, conciencias que dialogando entre sí representan su posición como individualidad. Todos los personajes están involucrados en un diálogo a través del cual representan tanto su posición en este mundo como su propio punto de vista sobre él. La polifonía es uno de los

procedimientos a través de cual MVLL funde la historia con la ficción. El *personaje-coordinador*, cuyo papel lo desempeña Urania, sirve al novelista peruano como un “hilo” con el que entrelaza la historia con la ficción. A través de las conversaciones entre los personajes que pululan el pasado y el presente se va creando la ilusión de la homogeneidad de la trama. Obviamente, como marca María del Carmen Bobes Naves, “Una fórmula para recuperar tiempos pasados puede ser la memoria de los mismos personajes, o bien el recurso de utilizar a los personajes como receptores de las confidencias de otros”. (3:María del Carmen Bobes Naves,1998:218) Los “diálogos-espejos”, la memoria de los protagonistas, aparecen como una retrospección de los hechos relacionados directamente con la verdadera historia dominicana. En cierto sentido, a través de la polifonía el novelista peruano crea unas imágenes yuxtapuestas de su obra. De cada rincón del mundo de ficción emergen las ondas de voces que se entretajan, se yuxtaponen y, en fin, se conectan recíprocamente. Esas voces informan al lector sobre el mundo en que viven, presentando, al mismo tiempo, su propio punto de vista sobre éste. El novelista peruano sincroniza el pasado con el presente, la historia con la ficción lo que hace que la obra ilusione la homogeneidad.

La polifonía en MVLL tiene una doble función: decide el rumbo de la trama y también es una exposición de varios puntos de vista sobre el mundo representado. El dialogismo en *La Fiesta del Chivo* desempeña un función indiscutible: crear la ilusión de una realidad que es a la vez una y múltiple. La misma en sentido que es sólo una realidad en la novela. La múltiple porque hay muchas voces que la cuentan y las numerosas conciencias que crean su propia imagen sobre ésta.

En cierto sentido, se puede comparar el *discurso polifónico* con el discurso dramático que según María del Carmen Bobes Naves,

“se sustenta sobre las voces directas de los personajes, el discurso de la novela acoge la voz de los personajes, unas veces en forma directa (monólogo o diálogos entre los personajes), otras veces integrándola en la voz del narrador, con una variedad de formas (estilo directo, indirecto, indirecto libre) y en una gama de variantes en las relaciones verticales entre los discursos del narrador y de los personajes, es decir, en formas coordinadas o yuxtapuestas: un discurso sigue a otro; o bien en formas subordinadas: un discurso, el del narrador, acoge discursos de los personajes”. (3:María del Carmen Bobes Naves,1998:208-209)

El mundo de ficción del novelista peruano no se ciñe sólo al coro de voces que discuten entre sí en el plano de narración horizontal-vertical, sino también conciencias que exponen su

interioridad, sus pensamientos, sus sentimientos. “El sentido que adquiere la novela con el monólogo interior indirecto y lenguaje exterior dialogado, consiste fundamentalmente en una impresión de verdad, de realismo, a pesar de que resulta ser un modo de omnisciencia, aunque sea parcial, ya que el narrador tiene acceso a los pensamientos de su personaje”. (2-María del Carmen Bobes Naves,1998:220)

En MVLL se puede observar otra técnica de presentar la interioridad del personaje a través del diálogo imaginado es *el diálogo interior*:

“Y entonces, vio la cara llorosa y espantada de su mujer: «Qué es esto, mi amor, qué te ha pasado, qué te hicieron». Mientras la abrazaba y besaba, tratando de calmarla («Un accidente, amor, no te asustes, me van a operar»), reconoció a sus cuñados Mary y Luis Despradel Brache. Éste era médico, y hacía preguntas al doctor Damirón Ricart sobre la operación. «¿Por qué has hecho esto, Pedro Livio?» «Para que nuestros hijos vivan libres, amor.» Ella se lo comía a preguntas, sin cesar de llorar. «Dios mío, tienes sangre por todas partes.» Dando salida a un torrente de emociones contenidas, tomó a su mujer de los brazos y, mirándola a los ojos, exclamó:

-¡Está muerto, Olga! ¡Muerto! ¡Muerto!” (4-MVLL, 2000:320)

En este fragmento se puede observar un diálogo imaginario sucedido en la mente de uno de los personajes. Aquí, es un diálogo de uno de los participantes del complot, Pedro Livio, con su esposa que se desarrolla en la mente del conspirador. Realmente, el diálogo es un producto de la pura imaginación del mismo protagonista, pero el novelista peruano a través de su engaño literario hace creer que hay dos personajes que sostienen el diálogo. En cierto sentido, el lector está presente ante la “mente dialogante”. La maestría del novelista peruano en el manejo de la polifonía consiste en la creación de los diálogos que suceden no sólo en el mundo exterior, sino también en la interioridad de su protagonista. En MVLL la figura de ficción se expresa no sólo a través de las palabras, sino también a través de sus pensamientos y sus sentimientos. El narrador penetra en la subconciencia de los personajes, conoce sus interioridades y luego las sobreexpone.

En la obra de MVLL existen varios mundos y varias conciencias que “se combinan en una unidad suprema, en la novela polifónica”. (1-Bajtín, 1988:30) Lo más relevante en la polifonía del novelista peruano es la diversidad de las voces independientes que al mismo tiempo, se hallan en interdependencia, lo que da información detallada sobre su mundo de ficción, ya que lo más

importante en la polifonía es “el hecho de que todo tiene lugar entre conciencias diversas, es decir, lo que importa es su interacción e interdependencia”. (<sup>1</sup>Bajtín, 1988:59)

### **La figura histórica incrustada en la ficción: la efigie del Benefactor de la Patria y Creador de la Patria Nueva<sup>II</sup>.**

“Una galería de hombres, a los que conoce el novelista, ofrece material para copiar los rasgos de uno de ellos en su totalidad, o para combinar partes de varios y construir un personaje, y lo mismo en referencia a actitudes, conductas, comportamientos de las personas que se reproducen directamente o se combinan analógicamente en las criaturas de ficción. La realidad persona da paso a un personaje ficcional”. (<sup>6</sup>Mayoral, 1990:45)

El personaje de ficción participa en la construcción de la novela, es uno de sus elementos como lo son la acción, el tiempo y el espacio: las unidades fundamentales de la obra literaria. La novela puede ser considerada como el reflejo de un segmento de la realidad, pero también una idea sobre unos personajes que viven en un tiempo y espacio determinado. La novela es un reflejo de una sociedad y sus personajes representan a personas en un etapa de su vida. El discurso novelesco se manifiesta a través de la representación de sus personajes. El personaje tiene las dos dimensiones, “histórica” y ficticia, tiene los atributos humanos: habla, actúa, siente, piensa, se relaciona con otros seres humanos, etc., y es también una creación literaria, es un sujeto que actúa en el discurso, en diversos papeles, dependiendo de cuál le impone el novelista.

#### *La figura histórica*

“Rafael Leónidas Trujillo Molina, el hombre que pretendió ocupar el lugar de Dios, nació el 24 de octubre de 1891, en San Cristóbal. Ingresó en el Ejército dominicano donde hizo una carrera espléndida. Trujillo obtuvo el poder organizando un levantamiento, que después resultó una farsa, con el fin de destituir al Presidente Horacio Vázquez. El 16 de agosto de 1930 fue designado Presidente. Retuvo fieramente todo el poder en sus manos y lo ejerció a plenitud. Nada podía hacerse en el país sin que él lo ordenara, lo aprobara o lo permitiera. Su gobierno era un gobierno unipersonal, y todo el poder residía en su persona. Trataba al país como a su propia finca. Todos los bienes nacionales y cada sector de la economía se concentraban en las manos del

---

<sup>II</sup>. Se le colmó de adulaciones ridículas (Primer Maestro de la República, Primer Doctor Honoris Causa, Primer Labrador, Primer Ganadero, Primer Danzante, Primer Deportista, restaurador de la Independencia Financiera de la República, etc.), que vistas a través del tiempo y la distancia, señalan inequívocamente hasta qué punto llegó Trujillo a dominar la mente, el cuerpo, el espíritu y la palabra de aquellos que le rodeaban. Jamás tuvo el líder de un pueblo mayores hallazgos. Se le quitó a la capital su nombre centenario, para convertirla en Ciudad Trujillo. Victor A. Peña Rivera, *Trujillo. Historia oculta de un Dictador*, Santo Domingo: Publicaciones América, 1996, p. 41.

Generalísimo o de su familia. En casos excepcionales, cuando no era dueño absoluto, poseía el ochenta por ciento del negocio. Su gobierno fue 'nutrido' por adulaciones, que fueron muy apreciadas por el dictador. 'El culto a Trujillo se mostraba ya en el mismo lema 'Dios y Trujillo', que significaba un servirse de Dios para su beneficio. Con la adulación lograba lo que anhelaba: ser 'el todo'. Esto significaba que su poder era absoluto: su decisión final; su determinación, una orden. Era el símbolo del poder". (7. Peña Rivera, 1996:60)

En la era de Trujillo el país creció económicamente, lo que caracteriza sólo algunas dictaduras. Durante su gobierno se amplió la infraestructura en cada sector. En cuanto a las relaciones internacionales, el mismo dictador acabó con la invasión en el territorio dominicano por los haitianos. Murieron más de treinta mil personas. También Trujillo rechazó la invasión organizada el 14 de junio de 1959 por Fidel Castro. El dictador también se hizo famoso por su gusto hacia las mujeres. Las citas sexuales, en las que sus aduladores llevaban sus esposas e hijas para de esta manera rendir homenaje a su amo, prácticamente se convirtieron en un "ritual". Las ofrendas que se le rendían significaban lealtad, fidelidad y aprecio por el "semidiós". El sexo era uno de los instrumentos que utilizaba para someter, avasallar y humillar a sus súbditos. No sin razón se le llamaba *El Chivo*. En la era de Trujillo la oposición prácticamente no existía y si hubo algún intento enseguida fue aplastado. Las relaciones del régimen con la Iglesia fueron excelentes hasta el rechazo, por parte de la Iglesia, de conceder a Trujillo el título de "Benefactor de la Iglesia" y la aparición de la Carta Pastoral el 31 de enero de 1960 leída en cada iglesia del país. En la carta la Iglesia expresaba su oposición frente la violación de los derechos humanos. Todo esto provocó la represión y expulsión de sacerdotes. El descontento no sólo por parte de la sociedad dominicana sino también del exterior, la de EE.UU, crecía. Finalmente se convocó la conjura establecida sobre todo por sus propios hombres de confianza con el propósito de acabar con la cabeza de la hidra. El magnicidio del Benefactor de la Patria fue realizado el 30 de mayo de 1961 en la carretera de San Cristóbal.

### *El Chivo ficticio*

Rafael Leónidas Trujillo Molina es un personaje histórico inscrito en la obra de ficción y sujeto a todas las reglas del proceso de ficcionalización. Milagros Ezquerro advierte que, "el personaje es una representación de persona que tiende a crear la ilusión de que se trata de una persona de la realidad. Tal ilusión, no sólo es muy frecuente, sino que se puede decir que funda en gran medida el placer de la lectura y la afición por la novela". (6. Mayoral, 1990:14) Indudablemente, MVLL,

construyendo su personaje pretende persuadir de que éste es similar a una figura real, ya que el arte del novelista estriba en fundir las verdades parciales y las mentiras necesarias y crear con estas dos nociones otra verdad sobre el hombre que pretende ser más significativa e intensa. Trujillo es un prototipo según el cual el novelista construye, “moldea” conforme a sus necesidades y su gusto su personaje para luego imponerle un papel determinado. El personaje considerado como suma de lo que dice de él la novela: descripciones, relaciones, acciones, etc., es una representación de una persona. Para Milagros Ezquerro, la paradoja del personaje consiste en que se va construyendo progresivamente en el texto, “pero que, al mismo tiempo, es una identidad global que el texto entrega en su primera ocurrencia, una figura cabal que se impone al lector mucho antes de que la novela haya podido construirla”. (6:Mayoral,1990:15) El escritor nos da, de entrada, el personaje como una unidad global, pero indefinida, y con el desarrollo de la novela va adquiriendo un número de rasgos que van a determinarla. A lo largo del proceso el personaje sigue evolucionando y empieza a escapar al novelista que ya no puede manejarlo según su gusto y antojo, sino “en conformidad con la lógica interna del texto”. (6:Mayoral,1990:16)

El personaje de Trujillo es uno de los “engranajes” fundamentales para el funcionamiento de la novela. A pesar del mismo nombre que se le concede tanto a la figura de Trujillo como otros personajes, no pueden ser idénticos a los de la realidad histórica. Tampoco lo pueden ser las regiones geográficas que llevan el mismo nombre. Aunque MVLL crea una esfinge del dictador muy realista, también intercala unos elementos paródicos. Al Generalísimo se le conceden capacidades análogas a las de Cristo: “Trujillo podía hacer que el agua se volviera vino y los panes se multiplicaran, si le daba en los cojones”. (4:MVLL,2000:28) Su poder, sus capacidades sobrenaturales son tan enormes que sólo se puede compararlas con las de Dios.

El manejo de la ridicularización, de lo sobrenatural, por MVLL en la creación del personaje prácticamente no existe con esta excepción. El novelista peruano crea una imagen realista del dictador. Conforme a la teoría de MVLL, la obra del suplantador del Dios

“es dos cosas a la vez: una reedificación de la realidad y un testimonio de su desacuerdo con el mundo. Indisolublemente unidos, en su obra aparecerán estos dos ingredientes, uno objetivo, el otro subjetivo: la realidad con la que está enemistado y las razones de esta enemistad; la vida tal como es y aquello que él quisiera suprimir, añadir o corregir a la vida. Toda novela es un testimonio cifrado: constituye una representación del mundo, pero de un mundo al que el novelista ha *añadido* algo: su resentimiento, su nostalgia, su crítica. Este

*elemento añadido* es lo que hace que una novela sea una obra de creación y no de información, lo que llamamos con justicia la originalidad de un novelista”. (8.MVLL,1971:86)

El realismo vargasllosano es la expresión y la negación de la realidad, ya que ese disidente a quien se le llama escritor, cambia la realidad real, pero, al mismo tiempo, como un ladrón, saca de ella unos ingredientes indispensables en la edificación de su propio mundo. El realismo en la literatura es un reflejo de la realidad. Como señala el novelista peruano,

“ESCRIBIR novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea. Éste es un disidente: crea vida ilusoria, crea mundos verbales porque no acepta la vida y el mundo tal como son (o como cree que son)”. (8.MVLL,1971:85)

En la creación el escritor peruano saca modelos de la vida real para de esa manera dar vida a sus actores en la novela. Él mismo, tomando de la realidad modelos, que podrían servirle como los protagonistas de sus obras, los somete al proceso de ficcionalización para que éstos quepan dentro de su mundo de ficción y vivan ya independientemente de su creador. La manera muy realista y natural de la representación del personaje del tirano se puede observar en el fragmento que comprueba que a Trujillo los padecimientos humanos no le son extraños:

“...A comienzos de los años cincuenta, el doctor Marión, luego de operarlo de una afección periuretral, le aseguró que nunca más tendría molestias. Pero, pronto recomenzaron esas incomodidades con la orina. Después de muchos análisis y de un desagradable tacto rectal, el doctor Lithgow Ceara, poniendo una cara de puta o de sacristán untuoso, y vomitando palabrejas incomprensibles para desmoralizarlo («esclerosis uretral perineal», «uretrografías», «prostatitis acinosa») formuló aquel diagnóstico que le costaría caro:

-Debe encomendarse a Dios, Excelencia. La afección en la próstata es cancerosa.

...Que pretendía adelantar la muerte del Padre de la Patria Nueva, lo supo a cabalidad cuando trajo desde Barcelona a una eminencia. El doctor Antonio Puigvert negó que tuviera cáncer; el crecimiento de esa maldita glándula, debido a la edad, se podía aliviar con drogas y no amenazaba la vida del Generalísimo. La prostatectomía era innecesaria”. (4.MVLL, 2000:301-302)



El novelista peruano, retratando al personaje del dictador, le concede características humanas. Es un hombre ordinario, no algo sobrenatural o extraordinario al que las indisposiciones y las molestias le son extrañas. Se observa la naturalidad con la cual MVLL plasma su personaje plasmando detalles tan íntimos pero a la vez comunes y ordinarios como los problemas con la próstata. Es un ser mortal, ya que según la diagnosis “debe encomendarse a Dios”. Como lo advierte MVLL en una de las entrevistas con Enrique Krauze, “La seducción del poder”, publicada por *Letras Libres*:

“Quizá podría decir que en mi novela, por una predisposición natural, hay un tratamiento realista del tema del dictador, del caudillo, de la dictadura. Realista en el sentido de que a mí me gusta fingir la realidad, así como a los escritores de tipo fantástico les gusta fingir la irrealidad. En muchas novelas el tratamiento del dictador ha sido más bien farsesco, extravagante, teatral. Es el caso de *El señor presidente* de Asturias o *El otoño del patriarca*. Son personajes donde está fundamentalmente subrayado ese aspecto grotesco, extravagante, de anomalía humana y política. Ese es un tipo de aproximación que yo no haría”.<sup>9</sup> (“Conversación entre Mario Vargas Llosa y Enrique Krauze, julio 2000, Año II, nr. 19, p.25)

*El Chivo* es una figura que tiene su campo de referencia: el dictador dominicano, pero no es posible constatar que es su copia o su fiel reflejo. María del Carmen Bobes Naves en su estudio *La novela* señala que, personaje

“es «cada uno de los seres humanos, sobrenaturales o simbólicos, ideados por el escritor, y que como dotados de la vida propia toman parte en la acción de una obra literaria». Esta idea del personaje, como ser humano con referencias sociales en tipos, incluso en individuos, resulta clara para el lector que generalmente se acoge a las referencias a la persona vigentes en su tiempo para comprender las descripciones y las funciones que la novela le da de sus entes de ficción”.<sup>3</sup> (María del Carmen Bobes Naves, 1998:147)

Es un personaje que posee algunas características similares a la figura histórica: el carácter, su forma de actuar, de tratar a sus súbitos, hasta su afán por las mujeres. También su poder aparece a través de humillación, de adulación, de provocar el miedo, de elevar a su persona al grado de la divinidad.

El machismo es un ingrediente central no sólo de la vida, sino de la política de control y de coerción de la sociedad dominicana ejercido por Trujillo, un dictador que desde el principio utiliza el sexo como uno de sus instrumentos de sujeción. Sin duda, ese rasgo tan relevante para

el dictador dominicano está incrustado en la trama de la novela. *El Chivo* (de ahí viene su apodo) de MVLL utiliza el sexo para comprobar la fidelidad y la lealtad de sus súbditos:

“-Te lo juré –dice Urania-. Pero, ni siquiera por ésas malicié nada. Tampoco cuando amenazaste a los sirvientes que sí repetían esa invención de la niña, perdería su trabajo. Así era de inocente. Cuando descubrí para qué visitaba el Generalísimo a sus señoras, los ministros ya no podían hacer lo que Henríquez Ureña. Como don Flatián, debían resignarse a los cuernos. Y, puesto que no había alternativa, sacarles provecho. ¿Lo hiciste? ¿Visitó el Jefe a mi mamá? ¿Antes de que yo naciera? ¿Cuándo estaba muy chiquita para recordarlo? Lo hacía cuando las esposas eran bellas. Mi mamá lo era ¿no? Yo no recuerdo que viniera, pero pudo venir antes. ¿Qué hizo mi mamá? ¿Se resignó? ¿Se alegró, orgullosa de ese honor? Ésa era la norma ¿verdad? Las buenas dominicanas agradecían que el Jefe se dignara tirárselas. ¿Te parece una vulgaridad? Pero si ése era el verbo que usaba tu querido Jefe.” (4MVLL, 2000:71)

Justamente, esos elementos sacados de la vida de Trujillo sirven al novelista peruano en el proceso de la creación de su realidad fingida con la finalidad de dar a la obra una dimensión más realista, más verídica. Aunque en MVLL la representación de la figura del dictador es muy realista, se puede percibir, como señale en las líneas anteriores, unos elementos de exageración (la facultad de cambiar el agua en vino y multiplicar los panes). También alrededor de la persona del dictador se crea un mito: «Trujillo nunca suda. Se pone en lo más ardiente del verano esos uniformes de paño, tricornio de terciopelo y guantes, sin que se vea en su frente brillo de sudor». No sudaba si no quería”. (4MVLL, 2000:29) El mito sobre la capacidad de autocontrol de Trujillo hace que vaya aumentando su grandeza y su poder.

En cierto sentido, existen paradojas en la representación de la figura de Trujillo. Aunque en la obra prevalece la representación muy realista del dictador, hay unos elementos de *lo sobrenatural*. De un lado es un ser humano que padece enfermedades y de otro alguien que posee facultades sobrenaturales.

A diferencia de los otros dictadores, que mueren de muerte natural o prevalecen en el poder hasta final de la novela *El Benefactor de la Patria* muere de forma violenta, asesinado por sus propios cómplices. A pesar de su poder absoluto y de haber sido elevado a alturas casi divinas era vulnerable. Su cuerpo fue destrozado por simples balas de plomo y MVLL lo expone en toda su frágil humanidad, sangrante, desprovisto de todo alo de superioridad:

“Nunca más, en sus largos años de vida, olvidaría el doctor Balaguer la descomposición de aquellas caras, el llanto de aquellos ojos, la expresión de orfandad, extravío, desesperación, de civiles y militares, cuando el sanguinolento cadáver cosido a balazos, la cara desfigurada por el proyectil que le destrozó el mentón, quedó extendido sobre la mesa desnuda del comer de Palacio donde hacía unas horas habían sido agasajados Simon y Dorothy Gittleman, y comenzó a ser desvestido y lavado para un velorio”. (4.MVLL, 2000:454)

De una manera sutil la postura ideológica de MVLL en relación con el autoritarismo se filtra a través de su descripción del final del dictador.

El realismo de MVLL en retratar la persona del dictador se puede observar en esta descripción de su cadáver destrozado por las balas y extendido en la mesa con el fin prepararlo para el velorio. Es una imagen muy realista del ser humano que gracias a su poder tan desmesurado y tan desmedido que hasta controlaba los sueños y destino de su pueblo, termina asesinado y su cadáver manchado por la sangre y destrozado por las balas queda expuesto al público. La muerte trágica del dictador es una metáfora de que ni el mismo tirano ni sus gobiernos son eternos. Trujillo no permanece hasta el final en su puesto, no se le destituye, tampoco muere de muerte avanzada, sino que muere porque había que quitarle la cabeza a la hidra, para acabar con su tiranía, como lo mostraron los mismos hechos reales.

En la lectura entre líneas de la novela se percibe la postura ideológica de MVLL. El autor a través de la descripción gráfica de la muerte violenta del dictador y de su cuerpo destrozado por las balas pretende mostrarnos la condición de simple mortal del tirano. El aro de grandeza que se le concedía a Trujillo es así rebajado por MVLL. El escritor desmitifica la imagen que se creó alrededor de la persona del dictador para de esa manera enseñarnos lo perecedero y la vulnerabilidad del tirano. MVLL despoja al dictador de todo el romanticismo con el que usualmente se ha reflejado a los dictadores y nos muestra que el dictador es un ser humano con una imagen muy desproporcionada de sí mismo y que puede ser eliminado por aquellos a quienes somete. Claramente MVLL nos trasmite a través de su representación del dictador un mensaje muy contemporáneo. El autor intenta mostrarnos la naturaleza de las tiranías y de los tiranos a los cuales él no les concede ningún rasgo sobrenatural ni los hace parecer eternos, pues toda tiranía tiene que tener su fin. Ese mensaje está también dirigido a los tiranos contemporáneos, a esos

seres alrededor de los cuales siguen circulando los mitos de la invulnerabilidad y de la eternidad de sus gobiernos, mitos que para el autor son producto de la fantasía de los tiranos.

El personaje de Trujillo de MVLL está incrustado en el mundo de ficción no como la figura central que tiene la voz principal, sino que es una de las conciencias que habitan el mundo de la obra. La estructura polifónica prácticamente impide que el dictador ocupe la posición central en la novela. Lo que caracteriza a esta novela es “la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles”. (<sup>1</sup>Bajtín, 1988:16) Trujillo es una de las conciencias, una de las voces independientes que forman parte de la realidad ficticia. Su voz, como otras voces de la novela, se yuxtapone con las demás expresando su punto de vista sobre el mundo en que habita. Este tipo de representación no aparece en las novelas anteriores. Obviamente, tanto el Supremo como el Primer Magistrado sostienen diálogos, pero sus voces son más importantes, más oídas, son personajes centrales alrededor de los cuales se concentran otras conciencias. Sus puntos de vista son más relevantes, más expuestos por los mismos novelistas. Prácticamente, desde el principio de la lectura de *Yo el Supremo* y *El recurso del método* se puede notar la importancia que se le da a la persona del tirano. Este procedimiento está ausente en *La Fiesta del Chivo*, el Generalísimo no está situado en el plano central de narración. Trujillo no es el único actor sino uno de varios en la obra. Tanto la voz de Trujillo como las demás voces dan sus propios puntos de vista sobre el mundo que habitan. En las novelas anteriores, si el dictador actuaba en persona, la voz prácticamente prevalecía. Lo contrario sucede en MVLL, la voz del tirano no es ni única ni autoritaria. Su voz es sólo una de varias que opinan e informan sobre la realidad que viven. Esta falta de concentración de la atención sólo en la persona del dictador hace que su papel no sea el más importante en la novela. El dictador se expresa en el mismo nivel de narración que los demás personajes. Trujillo de MVLL no vive encima sino entre los demás personajes de la novela. Desde mi punto de vista esto también puede provocar el rebajamiento del aro de grandeza que se le solía conceder a la persona del tirano.

MVLL esboza una imagen del dictador desde la perspectiva de la contemporaneidad. Su personaje está reconstruido desde la perspectiva temporal, pues existe una gran distancia de tiempo entre los hechos sucedidos y el tiempo en él que el escritor peruano crea su mundo novelesco. Los dictadores de las novelas anteriores como por ejemplo *el Caudillo* de Martín Luis Guzmán y *el Presidente* de Miguel Ángel Asturias se encuentran a una distancia corta entre sus dictaduras y el tiempo en el que los novelistas publicaron sus obras. Por lo tanto la perspectiva

desde la cual fueron escritas estas novelas estuvo muy influenciada por las secuelas de las recientes dictaduras y por la época. *El Chivo* en cambio es una figura que exigía una reconstrucción debido precisamente a la distancia temporal entre los hechos relacionados con la era de Trujillo y el momento en el que MVLL emprendió la idea de escribir su novela.

### **Urania Cabral: la perspectiva contemporánea de la época histórica**

Como mencioné en el capítulo anterior, la obra tiene estructura de dos hélices entrecruzadas. La hélice “histórica” está relacionada con los años de la dictadura trujillista y la “ficticia” trata treinta y cinco años después de la caída del régimen. En las dos hélices está situado uno de los personajes principales de la novela: Urania Cabral, un producto de la imaginación literaria. Urania es un personaje a través de cual el novelista peruano enfoca la época de Trujillo desde dos diferentes perspectivas: la histórica –relacionada directamente con los años del régimen– y la ficticia –que corresponde a la contemporaneidad–. MVLL crea una imagen de lo que fue una de las más feroces dictaduras latinoamericanas. A través de ese personaje el novelista peruano hace una autopsia no sólo de la misma dictadura, sino también de lo que fue después de su derrota. Urania es un símbolo del pueblo dominicano y, al mismo tiempo, de la condición de la mujer en la cultura machista que forma parte de la cultura latinoamericana que durante los gobiernos dictatoriales se volvió uno de los instrumentos de humillación, degradación y sometimiento. Su vida está contada tanto durante como después de la dictadura. Es la única hija de uno de los más cercanos funcionarios del Generalísimo, el senador Agustín Cabral, que para recuperar la confianza del tirano entrega al *Chivo*:

“-¿Sabes una cosa, Cerebritito? Yo no hubiera vacilado ni un segundo. No por reconquistar su confianza, no para mostrarle que soy capaz de cualquier sacrificio por él. Simplemente, porque nada me daría más satisfacción, más felicidad, que el Jefe hiciera gozar a una hija mía y gozara con ella. No exagero, Agustín, Trujillo es una de esas anomalías en la historia. Carlomagno, Napoleón, Bolívar: de esa estirpe. Fuerzas de la Naturaleza, instrumentos de Dios, hacedores de pueblos. Él es uno de ellos, Cerebritito. Hemos tenido el privilegio de estar a su lado, de verlo actuar, de colaborar con él. Eso no tiene precio...

-Se me acaba de ocurrir al ver lo linda que se ha puesto –repetió-. El Jefe aprecia la belleza. Si le digo: «Cerebritito quiere ofrecerle, en prueba de cariño y de

lealtad, a su linda hija, que es todavía señorita», no la rechazará. Yo lo conozco. Él es un caballero, con un tremendo sentido del honor. Se sentirá tocado en el corazón. Te llamará. Te devolverá lo que te han quitado. Urania tendrá su porvenir seguro. Piensa en ella, Agustín, y sacúdete los prejuicios anticuados. No seas egoísta”. (<sup>4</sup>MVLL, 2000:343-344)

En ese fragmento se puede observar de qué manera el novelista peruano saca de la realidad unos elementos y los incrusta en su propio mundo narrativo dándoles otra dimensión, la de la ficción. El escritor elige unos hechos reales de la vida de Trujillo y los intercala en el texto con el fin de crear una imagen verídica de lo que cuenta. Como él mismo advierte en un artículo “Las dictaduras gobiernan nuestro inconsciente”,

“...Los padres regalaban a Trujillo a sus hijas, como una muestra de su devoción y su fidelidad. Las entregaban como una ofrenda, de acuerdo con un formalismo muy tradicional de la historia humana. Las familias vivían aterrorizadas por sus hijas, porque, si caían bajo los apetitos de Trujillo, o de Ramfis Trujillo, o de Radhamés Trujillo, estaban perdidas. Entonces, yo quería que hubiera un personaje femenino que, en su destino, representara esa condición pisoteada”. (<sup>10</sup>El Comercio, Perú, Suplemento SOMOS, Sábado 13 de abril del 2000)

Es un motivo por el cual Urania sale a EE.UU para después de treinta y cinco años regresar y recuperar su pasado. De este momento MVLL analiza la dictadura desde la perspectiva de la contemporaneidad. Ahora, la época se vuelve el recuerdo del pueblo dominicano. Pero el escritor sigue creando la ilusión de que los sucesos ocurridos en la historia no dejan de pasar. MVLL contempla la historia a través de Urania, la mujer moderna, desde la perspectiva contemporánea evoca la era de Trujillo. Es un personaje que vive en dos diferentes mundos y que se vuelve un elemento translativo de la novela. Urania no sólo recuerda o reflexiona, sino también analiza el pasado. Es un personaje ficticio que viviendo y luego recordando la época histórica se vuelve un puente entre la historia y la contemporaneidad. MVLL incrustando su protagonista en la época histórica lo convierte en una figura que simboliza al pueblo avasallado, sumido, privado del libre albedrío, cuyo destino y sueños están bajo el control del poder absoluto. Pero, al mismo tiempo, después de 35 años, Urania se convierte en un recuerdo de la época, en testimonio y testigo de lo que fueron los últimos años de la dictadura de Trujillo.

Como advierte el novelista peruano en su artículo “No podemos renunciar a los instintos. La violencia es humana”:

“De *La Fiesta del Chivo*, lo que más me fascinó es la relación subjetiva que llega a establecerse entre el dictador y su pueblo. Esa especie de vasallaje espiritual, que va más allá de la simple servidumbre, por culpa de la coacción o el temor. Es el mundo de los caudillos militares, quizá lo que más me parece a una dictadura totalitaria. Llegan a controlar no sólo la esfera cívica, sino la familiar, la profesional. Ésa es una de las hazañas de Trujillo: lograr tener ese control tan absoluto no sólo sobre las conductas, sino sobre las conciencias y hasta los sueños. Los padres llevaban a Trujillo a sus hijas, está completamente documentado. El secretario de Trujillo, que, dicho sea de paso, es una persona muy simpática, me contó que era un problema por la cantidad de padres que llevaban al generalísimo sus hijas. Era una manera de expresarle su admiración, y eso ocurría en los años cincuenta, no en la Edad Media”. (<sup>11</sup>*El País*, el 8 de marzo de 2000)

### **El 30 de mayo de 1961: el núcleo de la novela**

Los últimos años de la dictadura de Trujillo constituyen el tema de la obra y, al mismo tiempo, el magnicidio del tirano es la columna vertebral a través de la cual aparecen otros episodios. Lo que se percibe a lo largo de la novela es la atmósfera que se produjo entorno del asesinato. En el complot estaban involucrados oficiales del más alto rango directamente relacionados con Trujillo. Justamente, esos siete hombres emboscados que la noche del 30 de mayo en la carretera a San Cristóbal, esperando al dictador son la espina dorsal de la novela. Como advierte el novelista peruano en una de las conferencias:

“Lo que a mí me fascinó fue que la primera parte de la conjura se llevó a cabo – un comando de siete personas asesina al dictador la noche del 30 de mayo, cuando viajaba a su hacienda en la Ciudad de San Cristóbal- pero la segunda parte se frustra, y ¿por qué se frustra?, se frustra porque muchos de los conspiradores, empezando por el principal, el Jefe de las Fuerzas Armadas, el ministro de Defensa, quedaron paralizados por una especie de miedo religioso frente a aquello que habían hecho: matar al generalísimo. No eran hombres cobardes, ni muchísimo menos no lo era, desde luego, el general René Román Fernández, que, en los meses que siguieron, demostró, bajo tortura, un gran coraje-, pero eran gentes que estaban, en cierta forma, colonizadas espiritual, psíquicamente, por el dictador. La dictadura había penetrado en su intimidad y los avasallaba y esclavizaba, precisamente, desde su propia intimidad. Sólo eso explica que actuaran como actuó el general Ramón Fernández, quien trató de borrar las huellas de su complicidad persiguiendo y mandando asesinar a ciertos compañeros de conspiración en un intento absolutamente inútil y absurdo, porque era evidente que dicha complicidad iba a quedar en evidencia y que las consecuencias iban a ser las que fueron, de una crueldad indescriptible. Este hecho a mí me intrigó extraordinariamente: cómo pudo la dictadura llegar a ser tan acabada, tan total, que se infiltró en la conciencia y en la subconciencia

incluso de gentes que odiaban a Trujillo y que querían hacer lo posible y lo imposible para acabar con él. Mi idea de la novela nace así, escribir una historia que explicara, de esa manera tan vívida como lo hace la literatura, ese mecanismo de sujeción que se establece entre el dictador y una sociedad en las dictaduras totalitarias, esas dictaduras que no sólo no se contentan con controlar las conductas de los ciudadanos, sino también controlan las conciencias y hasta se filtran en los sueños. Eso fue la Dictadura de Trujillo, una dictadura militar que llegó a ese control casi absoluto de la sociedad al que llegan sólo las dictaduras totalitarias, esas dictaduras que quieren, justamente, modelar a una sociedad de acuerdo a un determinado esquema y, para ello, controlan absolutamente todas las actividades del ciudadano desde la cuna hasta la tumba”. (12. Conferencia de Mario Vargas Llosa, Bilbao, 14 de marzo, 2002)

*La Fiesta del Chivo*, como dicen las mismas palabras del merengue con las que el escritor introduce al lector a su mundo de ficción, trata principalmente de la muerte del dictador y los episodios relacionados con ella. Pero no sólo los hechos que narran la muerte del dictador, sino también la atmósfera que acompaña a todos después de la caída de su régimen. A través de esa atmósfera el novelista peruano cuenta lo que fue el gobierno autoritario de Trujillo y lo que significaron esos 31 años en la vida de los dominicanos. El miedo, la humillación, la sumisión, la violencia, el avasallamiento y la crueldad es lo que destacaban *el trujillismo*. Pero la muerte de la bestia no acaba con el miedo. Esta “especie de miedo religioso” ante el hecho de la desaparición del Benefactor de la Patria es lo que paraliza a todos. El miedo y la incertidumbre que entran en la conciencia de los conjurados les paralizan ante la toma de cualquier decisión:

“...Quedaron consternados con la desaparición de Pupo Román. También a ellos les pareció una temeridad inútil, un suicidio, la idea de Antonio: llevar el cadáver de Trujillo al parque de Independencia y colgarlo en el baluarte, para que el pueblo capitalino viera cómo había terminado. El rechazo de sus compañeros, provocó en De la Meza una de esas rabietas destempladas de los últimos tiempos. ¡Miedosos y traidores! ¡No estaban a la altura de lo que habían hecho, librando a la Patria de la Bestia!...” (4. MVLL, 2000:387)

El poder autoritario también se filtra en la conciencia y en la subconciencia de gentes que hicieron todo para acabar con el régimen. Los miembros del complot empiezan a desorientarse, a tener miedo de llevar a cabo el Plan. El general José René (“Pupo”) Román Fernández, el jefe de las Fuerzas Armadas, uno de los miembros del complot intenta borrar las huellas que podrían señalarlo como conspirador:

“La sola idea de que Trujillo hubiera podido enterarse de que era uno de los conspiradores, le heló los huesos.



Podía ser acusado de muchas cosas, menos de cobarde. Desde cadete, y en todos sus destinos mostró arrojo físico y actuó con una temeridad ante el peligro que le ganó la fama de macho entre compañeros y subordinados. Siempre fue bueno peleando, con guantes o a puño limpio. Jamás permitió faltarle el respeto. Pero, como tantos oficiales, como tantos dominicanos, frente a Trujillo su valentía y su sentido del honor se eclipsaban, y se apoderaba de él una parálisis de la razón y los músculos, una docilidad y reverencia serviles. Muchas veces se había preguntado por qué la sola presencia del Jefe – su voccecita aflautada y la fijeza de su mirada- lo aniquilaba moralmente”. (4<sup>a</sup>MVLL, 2000:398)

“...¿Qué pasó, Pupo? ¿Por qué no hizo nada? ¿Por qué se escondió? ¿No había un Plan acaso? El grupo de acción cumplió su parte. Le trajeron el cadáver, como pidió.

-¿Por qué tú no cumpliste, Pupo? –los suspiros estremecían su pecho- ¿Qué nos va a pasar ahora? “ (4<sup>a</sup>MVLL, 2000:418)

La familia de Trujillo asustada por su posición y sus bienes pide la venganza:

“...Doña María Martínez observó el despojo como hipnotizada, muy derecha en sus zapatos de altas plataformas sobre los que parecía siempre encaramada. Tenía los ojos dilatados y enrojecidos, pero no lloraba. De pronto, rugió, manoteando: «¡Venganza! ¡Venganza! ¡Hay que matar a todos!»...«Tendrán que pagar, tendrán que pagar», repetía...” (4<sup>a</sup>MVLL, 2000:454)

El pueblo dominicano, hechizado durante 31 años por el gobierno autoritario, rinde el último homenaje a su Jefe:

“...Y se veía, al mismo tiempo contemplando (¿uno, dos, tres días antes?) la multitudinaria cola de miles y miles de dominicanos de todas las edades, profesiones, razas y clases sociales, esperando, horas de horas, bajo un sol inclemente, para subir las escalinatas de Palacio, y, en medio de exclamaciones históricas de dolor, desmayos, alaridos, ofrendas a los luasas del vudú, rendir su último homenaje al Jefe, al Hombre, al Benefactor, al Generalísimo, al Padre”. (4<sup>a</sup>MVLL, 2000:420)

El Presidente Joaquín Balaguer es la única persona que toma la noticia con cierta frialdad:

“Cuando, todavía sin salir del sueño, oyó replicar el teléfono, el Presidente Balaguer presintió algo gravísimo...«Lo han matado», pensó. La conjura había tenido éxito. Se despertó del todo. No podía perder tiempo apiadándose o encolerizándose; por el momento, el problema era el Jefe de las Fuerzas Armadas. Carraspeó, y dijo, despacio: «Si ha ocurrido algo tan grave, como Presidente de la República no me corresponde estar en un cuartel, sino en el

Palacio Nacional. Voy para allá. Le sugiero que la reunión se celebre en mi despacho. Buenas noches».” (4: MVLL, 2000:445)

Los fragmentos citados permiten entender en qué consistieron los 31 años de poder autoritario y que todo se basaba en ese poder. Era el poder desmedido y desmesurado que se infiltraba hasta en esferas tan íntimas del hombre como el sueño, su sentimiento y su pensamiento. El hombre bajo el poder absoluto se volvió un títere movido por los hilos del director del teatro: Trujillo. Independientemente, en cada grupo de gente se percibe la atmósfera de incertidumbre y de miedo. El pueblo y el dictador forman una unión. Eso es una ley del funcionamiento de la dictadura que controla y domina cada esfera de la vida de la sociedad y cuyo destino se halla en las manos de un sólo hombre. Los mismos conjurados, cumpliendo su promesa, caen en una especie de desesperación, de desorientación. Traicionados por Román Fernández, no son capaces de llevar a cabo el Plan. Pero cuando muere la bestia hay también alguien que se sumerge en la superficie del poder. El Presidente Balaguer, antes el cómplice de Trujillo, aprovecha la situación de anarquía y empieza a tomar decisiones que le convierten en la persona más importante en el país:

“Habían pasado apenas cinco semanas de la muerte del Generalísimo y los cambios eran considerables. Joaquín Balaguer no podía quejarse: en ese tiempo brevísimo, de Presidente pelele, un don de nadie, pasó a ser el auténtico Jefe de Estado, cargo que reconocían tirios y troyanos, y, sobre todo, los Estados Unidos...” (4: MVLL, 2000:464)

Es un personaje fantoche que actúa dependiendo de las circunstancias que le permiten conservar el poder. Es un personaje contradictorio que después de echar un discurso durante el funeral del Benefactor se convierte en un partidario de la democracia, que declara el gobierno de Trujillo ante la ONU como dictadura. Es un personaje que sabía acomodarse tanto en el núcleo del gobierno de Trujillo, siendo el Presidente de la República, como después de su caída desempeñando la misma función. Su poder seguía intocable.

Sin duda, para escribir esta ficción MVLL utilizó materiales históricos; detrás de él hay una labor de investigación enorme, de lectura de todo lo que se ha escrito y ha caído en sus manos sobre el famoso personaje. El novelista no escribió un libro fiel a la historia, ya que en eso no estriba la función de la obra de ficción. Obviamente, se puede comprobar que el escritor respetó los hechos capitales de la dictadura de Trujillo, los episodios relativos a su muerte, a la violencia y al caos

que continuó después, pero inventó personajes y a algunos de los reales les ha dado un tratamiento novelesco. La recopilación de los hechos, datos, nombres, es para MVLL una manera de familiarizarse con un medio geográfico, social, cultural y luego mentir con conocimiento de causa; inventar, fantasear a partir de esa realidad que ya conoce. Como señala el novelista peruano en muchas entrevistas, él no ha ido más allá de lo que parece verosímil. Por ejemplo: los diálogos, las anécdotas, algunas situaciones, son unos de los elementos que, aunque inventados, hubieron podido ocurrir dentro de lo que fuera la era de Trujillo.

### **El compromiso de La Fiesta del Chivo**

MVLL en la conferencia “Literatura y política: dos visiones del mundo” dice:

“Y al mismo tiempo, aunque la política no puede ser sólo literatura, en muchos casos llega a serlo: acabo de escribir una novela inspirada en los 31 años de la era de Rafael Leónidas Trujillo, el dictador dominicano, y puede parecer mentira pero en una buena parte de esos años la vida política llegó a ser, con Trujillo, literatura, sólo literatura, es decir, pura ficción. La vida política reflejaba ceremonias y rituales que no tenían nada que ver con la realidad, que eran puro espejismo y que, sin embargo, la fuerza arrolladora de la dictadura imponía sobre la realidad”. (13. MVLL, 2000:72)

El gobierno de Trujillo era quimérico, algo totalmente despegado de la realidad, plagado de rituales, ceremonias y festejos dedicados a él y a su familia. Su política se basaba en acumular el poder y controlar cada esfera de la vida de la sociedad. La dictadura dominicana no fue una dictadura ideológica, Trujillo utilizaba eslóganes, pero principalmente para justificar su poder absoluto. Justamente, de esa manera MVLL representa el régimen autoritario en *La Fiesta del Chivo*. En la novela se percibe la postura del escritor cuyas “palabras son actos”, es decir, de alguien que mantiene al ciudadano en la alerta de que el mundo no está bien hecho. El novelista peruano nos enseña que no debe quedarse satisfecho con lo que la vida le trae y que siempre hay que estar sensible a las dolencias del mundo.

El propósito de MVLL en *La Fiesta del Chivo* no es dar el testimonio fiel de la historia sino, más bien, presentar lo que no estaba documentado, pero que se conservó en los sueños, las fantasías y los fantasmas que también forman parte de esta época. Aunque la novela de MVLL describe específicamente la dictadura de Trujillo, tiene un mensaje político universal y a la vez contemporáneo, porque en su obra se percibe la crítica severa de todo poder autoritario realizada

desde una óptica moderna. Es una novela que tiene dimensión política, ya que como señala el novelista peruano:

“Y debe aparecer, por lo tanto, la política; es indispensable que la política aparezca. ¿Por qué? Porque es inseparable de la vida de una colectividad. La política, por supuesto, en el sentido más amplio de la palabra. Esa colectividad tiene problemas, un orden, autoridades; marcha y se mueve en una y otra dirección; eso es la política y una novela no puede dejar de dar cuenta de ella, incluso si quien la escribe, quien la inventa, detesta y desprecia la política”  
(<sup>13</sup>MVLL,2000:63)

*La Fiesta del Chivo* es una novela escrita muchos años después de ocurridos los hechos, en la época donde la dictadura de Trujillo llegó a ser sólo un recuerdo. Es una obra donde el novelista peruano no estaba familiarizado directamente con el régimen, como en el caso de Miguel Ángel de Asturias, que vivió en el centro del infierno del gobierno de Estrada Cabrera. MVLL hace una autopsia de la dictadura, pero desde la perspectiva de la contemporaneidad. *La Fiesta del Chivo* es una novela al descubierto, comprometida en el sentido de que expone con exactitud nombres históricos, lugares geográficos, hechos y fechas relacionados con la historia dominicana y en ningún momento pretende evadir su compromiso con la verdad histórica o hacer concesiones.

Lo que representa la novela es una metáfora de la dictadura vista desde la perspectiva de la contemporaneidad. Es una obra donde queda plasmada la imagen de lo que es el poder absoluto y hasta qué extremos puede llegar el hombre que lo mantiene. Pero es a la vez una imagen muy realista tanto del dictador como de la dictadura. El novelista peruano no tuvo que llegar a los extremos de dotar a sus personajes de características sobrenaturales o míticas, ni acudir a lo sobrenatural en general. Al contrario, él usó todos los procedimientos narrativos para que su novela resulte verosímil y aproximada a la “verdad” histórica tanto como fuera posible. No obstante, es sólo una de las versiones de esta verdad histórica representada a través de mentiras.

En el mensaje político de la novela coexisten junto con el tema del autoritarismo conceptos como democracia, globalización y neoliberalismo, con los que el novelista peruano está tan familiarizado. Por ejemplo, Urania, la víctima de la dictadura, recibe beca a través de *sister Mary* para seguir estudios en la Siena Heights University, en Adrian, Michigan. También estudia en Harvard y al terminar la universidad hace carrera en el Banco Mundial en EE.UU. La novela contrapone dos mundos cuyos fundamentos ideológicos son muy diferentes. De un lado el mundo

de los tiranos latinoamericanos: dictatorial, cerrado, limitado y retrógrado y del otro; el mundo de Estados Unidos: él de las oportunidades, la “libertad”, la “democracia”, globalizado y liberal. Los extremos políticos representados por la novela reflejan la postura ideológica de MVLL como un adversario de cualquier tipo de autoritarismo y partidario de los principios democráticos. *La Fiesta del Chivo* es un mundo de ficción que se vuelve un testimonio de la historia, o más bien, de una de las versiones de la historia de Trujillo y su época.

Referencias:

- <sup>1</sup> Mikhail Mikhailovich, Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. del ruso Julio Forcat y César Conroy, Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- <sup>2</sup> Reyes Graciela, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Gredos, Madrid, 1984.
- <sup>3</sup> María del Carmen Bobes Naves, *La novela. Teoría de la literatura y literatura comparada*, Madrid: Síntesis, 1998.
- <sup>4</sup> MVLL, *La Fiesta del Chivo*, México: Alfaguara, 2000.
- <sup>5</sup> José Miguel, Oviedo *Mario Vargas Llosa*, Madrid: Taurus, 1981.
- <sup>6</sup> Mayoral Marina, *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra, 1990.
- <sup>7</sup> Peña Rivera, Victor, A., *Historia oculta de un Dictador*, Santo Domingo: Publicaciones Americanas, 1996.
- <sup>8</sup> MVLL, *García Márquez. Historia de un deicidio*, Barcelona: Monte Ávila, 1971.
- <sup>9</sup> *Letras Libres*, “Conversación entre Mario Vargas Llosa y Enrique Krauze: *La seducción del poder*”, julio 2000, Año II, nr. 19.
- <sup>10</sup> “Las dictaduras gobiernan nuestro inconsciente”, *El Comercio*, Perú, Suplemento SOMOS, Sábado 13 de abril del 2000.
- <sup>11</sup> Mario Vargas Llosa, “No podemos renunciar a los instintos. La violencia es humana”, en *El País*, 8 de marzo de 2000.
- <sup>12</sup> Conferencia de Mario Vargas Llosa, Bilbao, 14 de marzo, 2002.
- <sup>13</sup> MVLL, *Literatura y política*, transcripción del ciclo de conferencias en la Cátedra Alfonso Reyes del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Ariel, 2000.

## CONCLUSIONES

Mario Vargas Llosa es uno de los más destacados novelistas del mundo contemporáneo. Su obra siempre refleja sus ideales socio-políticos. Para MVLL las palabras son su acto de lucha, de enfrentamiento a las injusticias del mundo. Todas sus novelas mantienen al lector en alerta y lo mantienen sensible a los eventos ocurridos en el mundo.

En las páginas de sus novelas, sus ensayos y sus artículos se va marcando su posición política, que es muy definida y firme en cuanto a su rechazo a cualquier tipo de autoritarismo y en cuanto a su apoyo a principios tan contemporáneos como libertad, democracia y globalización.

*La Fiesta del Chivo* expresa sus inquietudes y su posición frente al poder absoluto que sobre todo en los países latinoamericanos se volvió una forma de gobernar. La novela trata la dictadura de Leonidás Trujillo Molina (1930-1961) en la República Dominicana, una dictadura perfecta en cuanto al concepto, que se filtraba a cada rincón de la vida de su pueblo.

Es una obra no lineal, donde el novelista esboza la maquinaria de funcionamiento del aparato dictatorial a través de los puntos de vista propios de sus personajes. La novela a su vez hace un retrato muy realista del dictador dominicano. Trujillo de MVLL es un ser humano que a través de su poder absoluto consiguió someter al pueblo a su propia voluntad. MVLL despoja a su dictador del “misticismo” que se percibe en novelas anteriores alrededor de la persona de los tiranos. El tirano de MVLL es una figura polifónica que ocupa el mismo lugar en el nivel de la narración que los demás personajes. La voz del *Chivo* no es ni única ni autoritaria en la realidad ficticia. Trujillo aunque fue un hombre que “sólo debía ser comparado con Dios” muere asesinado por sus cómplices (hecho real) y es mostrado de manera muy gráfica por el autor, en toda su condición de ser humano, destrozado por las balas. Por esta representación del dictador se filtra un mensaje del escritor peruano que pone en evidencia que la perennidad del tirano es sólo un mito creado por él mismo.

Aunque la era de Trujillo pertenece a la historia ya algo lejana, MVLL “resucita”, reconstruye, con gran cuidado y detalle, todo lo que fue una de las más feroces dictaduras latinoamericanas del siglo XX. Esto nos habla del extenso y profundo estudio que realizó el autor de la dictadura de Trujillo y de su gran interés por los asuntos históricos de relevancia

para el desarrollo de la humanidad. *La Fiesta del Chivo* es una novela donde la historia se filtra por la ficción, donde lo real está plasmado a través de las mentiras. De esta manera MVLL crea una versión de la historia de la dictadura dominicana.

Pero el novelista no se ciñó sólo a reconstruir, sino que también colocando en su mundo de ficción a Urania, un personaje ambivalente y moderno como testigo de la época, enfoca y analiza la dictadura desde la perspectiva socio política actual. Es una novela donde se entretiene no sólo la historia con la ficción, sino donde también se contraponen los conceptos autoritarismo y servilismo con los conceptos democracia, liberalismo y globalización. Es una autopsia de la dictadura, pero hecha desde la perspectiva contemporánea, es una metáfora del *trujillismo*, visto a través del cristal del tiempo y del cristal de la evolución histórica del hombre. Sin duda, *La Fiesta del Chivo* es una novela ideológicamente comprometida que expone, valora, analiza y crítica el mundo moderno.

La obra es una novela perfecta en cuanto a su estructura, la construcción de los personajes particulares, el juego entre la historia y la ficción y el manejo de las técnicas narrativas. Todos esos recursos y la gran capacidad intelectual y narrativa de MVLL han dado como resultado una obra insuperable y completa.



## BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

1. Vargas Llosa, M., *La Fiesta del Chivo*, México: Alfaguara, 2000.
- 2....., *Conversación en la Catedral*, Barcelona: Seix Barral, 1969.
- 3....., *La guerra del fin del mundo*, México: Seix Barral, 1991.
- 4....., *La ciudad y los perros*, México: Olimpia, 1984.

## BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA POLÍTICA DE MARIO VARGAS LLOSA

1. Vargas Llosa, Mario, *Contra viento y marea (1962-1982)*, Barcelona: Seix Barral, 1983.
- 2....., *Contra viento y marea, III (1964-1988)*, México: Planeta Mexicana, 1990.
- 3....., *El pez en el agua (memorias)*, México: Planeta Mexicana, 1993.
- 4....., *Desafíos a la libertad*, México: Aguilar, 1994.
- 5....., *Literatura y política*, México: Ariel, 2001.

## BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA DE APOYO HISTÓRICO

1. Aristóteles, *El arte poética*, Argentina: Colección Austral, 1948.
2. Carr, Eward, Hallet, *¿Qué es la historia?*, trad. de Joaquín Romero Maura, México: Ariel, 1990.
3. Cartau, Michel de, *La escritura de la historia*, trad. de Jorge López Moctezuma, México: Universidad Iberoamericana, 1993.
4. Collingwood, R. G., *Idea de la historia*, tad. De Edmundo O'Gozman y Jorge Hernández Campos, México: Fondo de Cultura Económica, 1952.
5. Corcuera, Sonia, *Voces y silencios en la historia. Siglos XIX y XX*. México: FCE, 1997.
6. Finley, Moses, *Uso y abuso de la historia*, trad. de Antonio Pérez-Ramos, Barcelona: Editorial Crítica, 1979.
7. Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca: Ediciones Sígueme, 1996.
8. Luciano, *Obras*, trad. del griego Juan Zaragoza Botella, t. I-III, Madrid: Gredos, 1990.
9. Pereyra, Carlos, *Historia, ¿ para qué?*, México: Siglo XXI, 1980.
10. Ricoeur, Paul, *Historia y verdad*, trad. del francés Alfonso Ortiz García, Madrid: Encuentro, 1990.
11. White, Hayden, *El contenido de la forma. Narración, discurso y representación histórica*, trad. del inglés Jorge Vigil Rubio, Barcelona: Piados, 1992.

## BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA DE APOYO LITERARIO

1. Andrés Amorós, *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid: Cátedra, 1989.
2. Bajtín, Mikhail Mikhailovich, *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI Ediciones, 1982.
- 3....., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. del ruso Julio Forcat y César Conroy, Madrid: Alianza Editorial, 1988.
4. Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, París: Seuil, 1973.
- 5....., *El susurro del lenguaje más allá de la palabra*, Barcelona: Paidós, 1987.

6. Beinstáin, Díaz, Helena, *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*, México: UNAM, 1997.
8. Bobes Naves, María del Carmen, *La novela. Teoría de la literatura y literatura comparada*, Madrid: Síntesis, 1998.
9. Castillo Romera, José, Carbajo Gutierrez, Francisco, García-Page Mario (Eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid: Visor, 1996.
10. Curtius, Esnest, *Literatura latina y la Edad Media europea*, México: Fondo de la Cultura Económica, 1987.
11. Domínguez, Antonio Garrido, *Teorías de la ficción literaria*, (compilación de textos), Madrid: Arco, 1997.
12. *Histoire et Imaginaire dans le roman hispano-américain contemporain*, Cahiers du critical, nr. 14, Centre de Recherches interuniversitaire sur les Champs Culturels en Amérique Latine, Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1994.
13. Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, trad. del inglés José Esteban Calderón, México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
14. Echevarría, Roberto González, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, trad. del inglés Virginia Aguirre Muñoz, México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
15. *Literatura popular em verso: estudos*, Rio de Janeiro: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
16. López Mena, Sergio, *Los caminos de la creación de la obra de Juan Rulfo*, México: UNAM, 1996.
17. Lotman, Yuri M., *Estructura del texto artístico*, trad. del ruso Victoriano Imbert, Madrid: Istmo, 1978.
18. Lukacs, Georgy, *La novela histórica*, México: Era, 1966.
19. Escarpit, Robert, *Sociología de la literatura*, Barcelona: Olcas-tan, 1971.
20. Koselleck, Reinhart, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, trad. del alemán Norgerto Smilg, Barcelona: Piados, 1993.
21. Kosik, Karel, *Dialéctica de lo concreto: Estudio sobre los problemas del hombre y el mundo*, México: Grijalbo, 1967.
22. Maroyal, Marina (coord.), *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra, 1990.
23. Pimentel Luz, Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, 1998.
24. Pozuelo Yvancos, José Mará, *Poética de la ficción*, Madrid: Síntesis, 1993.
25. Rama, Ángel. MVLL, *Polémica en torno a "Historia de un deicidio"*, (tomado de "Marcha", Montevideo), Complemento, Veracruz: Universidad Veracruzana.
26. Reyes Graciela, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Gredos, Madrid, 1984.
27. Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, trad. del francés Agustín Neira, México: Siglo XXI, 1996, t. I, II, III.
28. Saer, Juan José, *El concepto de ficción*, Argentina: Ariel, 1997.
- 29....., *El espacio en la ficción*, México: Siglo XXI, 2001.
30. Seymour Menton, *Novela histórica de la América Latina, 1972-1992*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

31. Tzetvan Todorov, *La Conquista de América. El problema del otro*, trad. del francés Flora Botton Burlá, México: Ediciones Era, 1989.

#### BIBLIOGRAFÍA SOBRE LOS DICTADORES

1. Asturias Miguel Ángel, *El señor presidente*, Buenos Aires: Losada, 1966.
2. Bellini, Giuseppe, *De tiranos, héroes y brujos. Estudios sobre la obra de M. A. Asturias*, Roma: Bulzoni, 1982.
3. Benetti, Mario, *El recuso del supremo patriarca*, México: Nueva Imagen, 1979.
4. Carpentier, Alejo, *El recurso del método*, México: Siglo XXI, 1974.
5. Cablyle, Thomas, *El Dictador Francia*, trad. del inglés Luis M. Drago, Buenos Aires: Editorial Guaranía, 1937.
6. Guzmán, Martín Luis, *La sombra del Caudillo*. Versión periodística, México: UNAM, 1987.
- 7....., México: Porrúa, 1982.
8. Marroquín Rojas, Clemente, *Historia de Guatemala*, art. de Catherine Rendón, "El gobierno de Manuel estrada Cabrera", Guatemala, 1970.
9. Roa Bastos, Augusto, *Yo el Supremo*, Venezuela: Ayacucho, 1974.
10. Mazziotti, Nora, *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1975.
11. Márquez, Gabriel García, *El otoño del patriarca*, Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1999.
12. Rama, Ángel, *Los dictadores latinoamericanos*, México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
13. Ramos, Juan Antonio, *Hacia el otoño del patriarca. La novela del dictador en Hispanoamérica*, Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1983.
14. Rengger, J., R., *El Doctor Francia. Ensayo histórico sobre la Revolución del Paraguay*, trad. del inglés Alfred Demersay, Asunción: El Lector, 1987.
15. Sandoval Adriana, *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana 1851-1978*, México: UNAM, 1989.
16. Touissant, Monica, *Guatemala (textos de la historia de Centroamérica y el Caribe)*, Guadalajara: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Universidad Guadalajara, 1988.

#### BIBLIOGRAFÍA SOBRE TRUJILLO

1. Alemar, Luis, E., *Santo Domingo: Ciudad Trujillo apuntes históricos de la muy noble y muy leal ciudad de Santo Domingo, pirámide de América y la predilecta de los Colones, historia de sus calles, plazas y paseos, origen de sus nombres antiguos y modernos y sus tradiciones*, Santiago de los Caballeros : Editorial El Diario1943.
2. Bosh, Juan, *Trujillo: causas de una tiranía sin ejemplo*, Caracas: 1961.
3. Cordero Michel, José R., *Análisis de la Era de Trujillo (Informe sobre la República Dominicana1959)*, Santo Domingo: Editora de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1975.
4. Cuello, Rafael, *El sisal: esclavitud y muerte en la Era de Trujillo*, Santo Domingo: Suseata Ediciones Dominicanas, 1989.
5. Diederich, Bernard, *The death of the Goat*, Boston-Toronto: Little, Brown and Company, 1978.
6. Espailat, Arturo, *Trujillo el último cesar*, República Dominicana, 1967.

7. Galíndez Suárez, Jesús, *La era de Trujillo, un estudio casuístico de dictadura hispánica*, Santiago: Editorial de Pacífico, 1956.
8. Gallegos, Gerardo, *Trujillo: cara y cruz de su dictadura*, Madrid: Ediciones Iberoamericanas, 1968.
9. Incháustegui Cabral, Joaquín Marino, *Historia dominicana*, Ciudad Trujillo: República Dominicana, 1955.
10. Nanita, Alberto René, *La Era de Trujillo*, Ciudad Trujillo: Dominicana, 1955.
11. Peña Rivera, Victor, A., *Historia oculta de un Dictador*, Santo Domingo: Publicaciones Americanas, 1996.

#### BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

1. Arenas, Reinaldo, *Adiós a mamá (De La Habana a Nueva York)*, prólogo de Mario Vargas Llosa, Barcelona: Áltera, 1992.
2. Armas, Marcelo, Ivan José, *Vargas Llosa: El vicio de escribir*, Madrid: Temas de Hoy, 1991.
3. Baldori, Rosa, *Mario Vargas Llosa y la literatura en el Perú de hoy*, Santa Fe: 1990.
4. Barthes, Roland, *Lo verosímil*, trad. del francés Beatriz Dorriots, Argentina: Tiempo Contemporáneo, 1970.
5. Bell-Villada, Gene H., *García Márquez. The Man and His Work*, Carolina: University of North Carolina Press, 1990.
6. Cano Gavina, R., *El buitre y el ave fénix; conversaciones con Mario Vargas Llosa*, Barcelona: Anagrama, 1972.
7. Castro-Klarén, Sara, *Mario Vargas Llosa: análisis introductorio*, Lima: Latinoamericana Editores, 1988.
- 8....., *Understanding Mario Vargas Llosa*, Columbia: S.C. University of South Carolina, 1990.
9. Carranza Romeo, Francisco J, *Estudios críticos sobre J. M. Arguedas, Mario Vargas Llosa*, Perú: Editorial libertad, 1989.
10. Castañeda, Belén, *Mario Vargas Llosa, crítico, novelista y dramaturgo*, Madison: University of Wisconsin.
11. Cifuentes Aldunante, Claudio Eugenio, *Conversación en la Catedral, poética de un fracaso, análisis texto-estructural*, Odense University, 1983.
12. Cornejo Polar, Antonio, *Literatura y sociedad en el Perú*, Lima: Hueso Húmedo, 1981.
13. Echevarría, Roberto González, *historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Venezuela: Monte Avila, 1984.
14. Establier Perez, H., *Mario Vargas Llosa y el nuevo arte de hacer novelas*, Alicante: Universidad, 1998.
15. *Espejo de escritores: entrevistas con Borges, Cortazar, Fuentes, Goytisolo, Onetti, Puig, Rama, Rulfo, Sánchez, Vargas Llosa notas y prologo de Reina Roffé* Hanover: N.M. Ediciones del Norte, 1985.
16. *Estudios acerca del arte novohispano: homenaje a Elisa Vargas Lugo José Guadalupe Victoria* México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México 1983.
17. Fernández Casto Manuel, *Aproximación formal a la novelística de Vargas Llosa*, Madrid: Editorial Nacional, 1977.
18. Fenwick, M.J *Dependency theory and literary analysis reflections on Vargas Llosa The green house* Minneapolis: Minn: Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1981.

19. Frank Roslyn, May, *La visión narrativa de Mario Vargas Llosa en Los jefes, La ciudad y los perros y Los cachorros*, Iowa City: University of Iowa, 1970.
20. Gerdes, Dick, *Mario Vargas Llosa*, Boston: Twayne, 1985.
21. Gladieu, Marie Madelaine, *Mario Vargas Llosa*, Paris: L'Harmattan, 1989.
22. González Vigil, Ricardo, *El Perú es todas las sangres Arguedas, Alegría, Mariátegui, Martín, Adán, Vargas Llosa y otros*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991.
23. Gutzmann, Rita, *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*, Madrid: Ediciones Jucan, 1992.
24. Joset, Jacques, *Historias cruzadas de novelas hispanoamericanas: Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, José Donoso* Madrid: Iberoamericana, 1995.
25. Kerr Roy, Albert, *Mario Vargas Llosa critical essays on characterization*, Potomac: Md. Scripta Humanistica, 1990.
26. Kulin, Katalin, *Creación mítica en la obra de García Márquez*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980.
27. *La semana de autor: Mario Vargas Llosa*, Madrid: Cultura Hispánica, 1985.
28. Lafforgue, Jorge, *Nueva novela hispanoamericana*, Buenos Aires: Paidós, 1972.
29. Lane, Helen, *A fish in the whriter: a memoir of Mario Vargas Llosa traducción de Helen Lane* New York: Farrar, Straus, Giroux, 1994.
30. Lewis, Marwin Alphonso, *From Lima to learen, Letica: the Peruvian novels of Mario Vargas Llosa* Lanham, MD:University Press of America 1983.
- 31....., *The novel and society: Mario Vargas Llosa's literary interpretation of Peruvian reality*, Seattle: Wash., University of Washington, 1974.
32. Luchting A., Wolfgan, *Pasos a desnivel: ensayos*, Caracas: Monte Ávila, 1971.
33. Luz, Aurora, *El relato en la perspectiva: estudio de teoría narrativa*, México: Siglo XXI, 1998.
34. Márquez, Ismael Pedro, *La retórica de la violencia en tres novelas peruanas*, Ann. Arbor Mich.: University Microfilms International, 1993.
35. Martín, Luis José, *La narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento estilístico*, Madrid: Gredos, 1974.
36. Myron I. Lichtblau, *Mario Vargas Llosa: Writer's Reality*, USA: Saracuse University Press, 1991.
37. Omaña, Balmiro, *Producción literaria y crítica social en las novelas de Mario Vargas Llosa 1962-1981*, College Park: Md. University of Maryland, 1986.
38. Oviedo, José Miguel, *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad* Barcelona: Barral, 1970.
- 39....., *Homenaje a Mario Vargas Llosa; Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Editores:Helmy F. Giacomani y José Miguel Oviedo Long Island City, New York Las Americas, 1971.
- 40....., *Mario Vargas Llosa*, Madrid: Taurus, 1981.
41. Pacheco, Carlos, *Narrativa de la Dictadura y Crítica Literaria*, Caracas: Romulo Gallegos, 1997.
42. Pendoli Tocalino, Magda, *Polifonia e ideología en La guerra del fin del mundo, de Mario Vargas Llosa*, New York: UMI, 1987.
43. Pereira, Armando *La concepción literaria de Mario Vargas Llosa* México Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
44. Pérez Establier, Helena, *Vargas Llosa y el nuevo arte de hacer novelas*, Salamanca: Publicaciones Universidad de Alicante, 1998.

45. *Primer encuentro de narradores peruanos*, Perú: Latinoamericana Editores, 1986.
46. Reisz de Rivairola, Susana, “La historia como la ficción y la ficción como la historia”, *Imayta En: Nueva Revista de Filología Española*, vol. 35, nr. 2, 1987.
47. Ruffinelli, Jorge, *La escritura invisible Arlt, Borges, García Márquez, Roa Bastos, Rulfo, Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1986.
48. Rodríguez Rea, Miguel Angel, *Tras las huellas de un crítico Mario Vargas Llosa 1954-1959*, Lima: Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1996.
49. Sánchez Ramírez, Lliana, *El papel de Mario Vargas Llosa en la novelística no-ficticia hispanoamericana*, Philadelphia: Pa. Pennsylvania State University, 1991.
50. Schacone, James David, *The flaubertian influence on Mario Vargas Llosa*, Madison: University of Wisconsin, 1978.
51. Singler, Christoph, *Le roman historique contemporain en Amérique Latine entre mythe et ironie*. Avan-propos de Jean Andren, Paris: L'Harmattan, 1993.
52. Urbina, José Leandro, *La nueva novela histórica: el descubrimiento revisitado en Roa Bastos, Carpentier y Posse*, Washigton: The Catholic University of America, 1994.
53. Vargas Llosa, Mario, *Cartas a un joven novelista*, Madrid: Espasa, 1997.
- 54....., *García Márquez. Historia de un deicidio*, Barcelona: Monte Ávila, 1971.
- 55....., *La orgía perpetua; Flaubert y Madame Bovary*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- 56....., *Una historia de Mayta*, Barcelona: Seix Barral, 1984.
- 57....., *Kathie y el hipopótamo*, Barcelona: Seix Barral, 1983.
- 58....., *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1990.
- 59....., *La señorita de Tacna*, México: Seix Barral, 1992.
- 60....., *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, Barcelona: Seix Barral, 1991.
61. Williams, Raymond Leslie, *Mario Vargas Llosa*, New York: Ungar 1986.
62. Williamson, Edwin, *El Quijote y los libros de caballería*. Presentación de Mario Vargas Llosa. Trad. del inglés M<sup>a</sup> Jesús Fernández Prieto, Madrid: Taurus, 1991.

#### ARTÍCULOS ESCRITOS POR MARIO VARGAS LLOSA

1. Vargas Llosa, Mario, “La Fiesta del Chivo: Escribir sobre la dictadura de Trujillo es escribir sobre las dictaduras”, *Radio Espectador Uruguay*, el 5 de mayo de 2000.
- 2....., “No podemos renunciar a los instintos. La violencia es humana”, en *El País*, 8 de marzo de 2000.
- 3....., “Las dictaduras gobiernan nuestro inconsciente”, *El Comercio*, Perú, Suplemento SOMOS, Sábado 13 de abril del 2000.
- 4....., “Las Culturas y la Globalización”, (Piedra de toque) *El País*, Madrid, el 16 de abril de 2000.
- 5....., “¿Una nueva revolución?”, (Piedra de toque,) *El País*, Madrid, el 6 de agosto de 2001.
- 6....., “Pan y libertad”, (Piedra de toque), *El País*, Madrid, el 14 de noviembre de 1999.
- 7....., “La cabeza de Milosevic”, (Piedra de toque), *El País*, Madrid, el 11 de abril de 1999.

- 8....., “Segunda carta a Kenzaburo Oé”, (Piedra de toque), Madrid, *El País*, el 14 de febrero de 1999.
- 9....., “Oro y esclavos”,(Piedra de toque), Madrid, *El País*, el 9 de enero de 2000.
- 10.Conferencia Magistral de Mario Vargas Llosa, “Literatura y política: dos visiones del mundo”, el 11 de mayo del 2000.

#### ENTREVISTAS CON MARIO VARGAS LLOSA

1. Conversación entre Mario Vargas Llosa y Enrique Krauze, “La seducción del poder”, Letras Libres, Año II, Número 19, Julio 2000.
2. Conferencia de Mario Vargas Llosa, Bilbao, 14 de marzo de 2000.
3. Conferencia de Mario Vargas Llosa, Bilbao, 14 de marzo, 2002.

#### ARTÍCULOS

1. Bernucci, Leopoldo M., “*La Guerra del fin del mundo* y la Edad Mediacualizada”, Nueva Revista Hispánica, Tomo XXXVIII, nr 1, 1987.
2. Blas Matamoro, “La verosimilitud: historia de un pacto”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nr 444, julio,1987.
3. Fama, Antonio, “Ficción, historia y realidad: pautas para una teoría de la novela según Carpentier”, *Revista Iberoamericana*, nr 154, enero-marzo 1991.
4. “La Fiesta del Chivo agota la primera edición y reabre las heridas de la dictadura de Trujillo”, *El País*, el 28 de abril de 2000.
5. Ontiveros, José Luis, “Novela y política”, *Vuelta*, octubre, 1997
6. Revueltas, Eugenia, “La nueva novela histórica”, *Revista de la UNAM*, 1992.
7. Rivolada De Reisz, Susana, “La historia como ficción y la ficción como historia. Vargas Llosa y Mayta”, *Nueva Revista Hispanoamericana*, nr. 1, Tomo XXXVIII, 1987.
8. Vargas Vergas, José Angel, “La verosimilitud”, *Revista de Filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, San José Costa Rica (RELUCR), junio-julio, 1993.