

Magdalena Defort

## HISTORIA Y FICCIÓN EN LA FIESTA DEL CHIVO DE MARIO VARGAS LLOSA

**Resumen:** El propósito de este artículo es el estudio del papel de la historia y la ficción en la creación de la novela *La Fiesta del Chivo* de Mario Vargas Llosa. La primera parte de este trabajo es la presentación del marco teórico del proceso de ficcionalización. Es decir, la construcción de los mundos posibles, el uso de los campos de referencia internos y externos como indispensables para este proceso. Asimismo, se expone una teoría de la narración que es característica tanto para la ficción como para la historia, aunque sus propósitos son diferentes. Ya que la novela del escritor peruano es histórica, se analiza cómo las dos nociones estructuran la obra que resulta tener forma de dos hélices (histórica y ficticia) que se entrecruzan en unos puntos determinados. Es decir, en el momento cuando los protagonistas evocan los recuerdos de la época pasada. El salto de una hélice a la otra el autor lo consigue aplicando la técnica del *flash back*. Este proceso de estructurar la novela se presenta como figura. Además, la polifonía, los diálogos espejos pertenecen a los puntos de este estudio. Es decir, se analiza cómo el autor entrelaza, yuxtapone los diálogos que tienen lugar en diferentes dimensiones espacio-temporales para producir ilusión de la simultaneidad temporal. Para producir esta quimera un personaje sostiene dos diálogos diferentes que tienen lugar en diferentes dimensiones espacio-temporales. Este procedimiento se presenta como figura.

**Palabras clave:** historia, ficción, doble hélice, flash-back, polifonía

**Title:** History and Fiction in *The Feast of the Goat* by Mario Vargas Llosa

**Abstract:** The goal of this article is to explore the role of history and fiction in structure of *La Fiesta del Chivo* by Mario Vargas Llosa. The first part of this analysis is a presentation of the theory of fiction creation, such as construction of alternative worlds, application of external and internal referential fields as indispensable elements in the process of fictionalization. Furthermore, the narration, which characterizes not only history but also fiction, is the focus of this analysis. *La Fiesta del Chivo* is a historical novel. Thus, history and fiction constitute this study. The novel has a form of two helices, which intersect in specific points, typically in moments when the protagonists brings back the past. As the *flesh-back* technique is applied, it feasible to leap from one helix to the other. The structure of the novel is also presented as a figure. Dialogs are another major point of this study. Overlapping dialogs lead to different temporal and spatial dimension, thus allowing for creation of illusion about existence of only single time. To obtain this chimera, the same personage maintains two conversations at the same time, but the word are spoken at different time and in various places. The construction of dialogs is also pictured.

**Keywords:** history, fiction, helical structure, flash-back, dialogs

## 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. (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 le permiten 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. La ficcionalización también puede desempeñar otra función: la protección contra el mundo que nos rodea y que está admitido como el único en que vivimos. 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 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 en el proceso de ficcionalización es un elemento indispensable

---

<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 (Domínguez 1997: 44).

para descubrir las 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 en 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. La ficcionalización tiene doble función: ocultar y, a la vez, revelar la realidad escondida. La ficcionalización es una herramienta que da al hombre esta capacidad de “excavar” las verdades sobre él mismo y su propio 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>2</sup>.
2. La serie de los mundos ficcionales es ilimitada y lo más variada posible<sup>3</sup>.
3. Los mundos posibles son accesibles desde el mundo real (Doležel 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, 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. Benjamín Harshaw en su estudio *Ficcionalidad y campos de referencia*, habla de 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 los campos exteriores de 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 históricas, las figuras históricas reales, las afirmaciones, la religión, etc. (Harshaw 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

<sup>2</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 (Doležel 1997: 79).

<sup>3</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 (Doležel 1997: 80).

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 prácticamente imposible construir una ficción sin conocer el mundo externo. 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 la realidad participa en la génesis de la ficción, el mundo ficticio es muy parecido al mundo real. Marie-Laure Ryan, en su análisis *Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción* afirma que: “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” (Ryan 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. Si salimos del concepto de ficción que es para el autor el hombre completo en su verdad y su mentira confundidas, lo mismo podemos decir sobre la historia, que se la define como el cuento sobre las hazañas de los hombres y cuya función consiste en descubrir lo que ha hecho y por qué lo ha hecho. 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 del 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 muy 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. (Vargas Llosa 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.

## 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...” (White 1992: 180). 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. 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. Hayden White en su estudio “La metafísica de la narratividad: tiempo y símbolo en la filosofía de Ricoeur” dedicado a las relaciones entre la narrativa histórica y la de ficción, señala: “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” (White 1992: 190). Lo que 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 también caracteriza tanto a la historia como a la novela es la intriga. Paul Ricoeur en una de las entrevistas advierte 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. Asimismo, 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. Hayden White en su ensayo “El valor de la narrativa en la representación de la realidad” señala:

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. (White 1992: 28)

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 que está tratando. Pero también la narrativa ficticia está relacionada con el impulso de moralizar la realidad, “a identificarla con el sistema social que está en la base de cualquier moralidad imaginable” (Kemp 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

- 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... (Vargas Llosa 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. Asimismo, 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” (Vargas Llosa 1987: 14). A través de esa fuerza de persuasión, el novelista peruano esboza su novela *La Fiesta del Chivo* (2000). Los últimos años de la era de Trujillo establecen el fondo histórico de la novela, en el cual está sobreponiéndose otro, lo ficticio, pero tres décadas después. 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 y 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 está dotada por la fuerza de la 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. (Vargas Llosa 2000b)

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 que los hechos reales sean creíbles. La historia respaldada por la ficción tiende a ilustrarse, recuperar su naturaleza del pasado. 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:

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... 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... (Ricoeur 1996: 914)

La ficción en MVLL es también casi histórica, porque lo relacionado con ella, a pesar de ser narrado en el tiempo presente o el futuro, está contado ya en el pasado. Las historias individuales de los protagonistas, como la de Urania Cabral, están narradas 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 ocurridos, están evocados a la vida y suceden en *hic et nunc*.

## 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. Todo este proceso se produce a través de la selección, ya que como subraya Wolfgang Iser, “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” (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. La historia manejada en la ficción pierde su naturaleza y su función primordial: pretender ser fiel del pasado. La historia “hundida” en la ficción queda suavizada, “diluida” en la sustancia que la absorbe y la convierte en su propia historia. Sin embargo, 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 transcurre conforme a las reglas determinadas por la propia ficción. El novelista respeta la información histórica disponible, pero la completa con los diálogos o los pensamientos íntimos de sus personajes. Además, pretende reflejar la atmósfera de los sucesos que podrían haber ocurrido tal y como se los describe. La ficción marcando los límites encierra a la historia, la encaja y prácticamente la “esclaviza” por sus propias pretensiones y reglas. Según la teoría de Benjamín Harshaw, el CRI se diferencia del CREX. Es decir, al primero pertenece todo lo que está colocado en el texto: los hechos tanto puramente ficticios como ficcionalizados. Y al segundo corresponden los acontecimientos del mundo real. La obra de ficción no siempre tiene que incluir un elemento histórico para su credibilidad. La ficción, dice Juan José Saer 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. (Saer 1997:12)

Lo que le da el testimonio sobre su verdad es la manera de 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 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.

## EL ENLACE DE LA HISTORIA CON LA FICCIÓN: LA DOBLE HÉLICE

La historia y la ficción dan a *La Fiesta del Chivo* una forma elíptica. Dos historias pasan por dos hélices separadas: una durante la época de Trujillo y la otra treinta y cinco años después del magnicidio del dictador. 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 entretajan. La hélice ficticia es un reflejo de lo que trata la hélice “histórica”. El novelista peruano 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 según las necesidades de la historia narrada, ésta se acerque a la realidad exterior. 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 entrelaza la otra: la del pueblo bajo el régimen tiránico. Como ejemplo puede servir la reconstrucción del magnicidio del dictador que el autor incrusta en su ficción. El incidente histórico está evocado a través de los recuerdos de la protagonista y su tía Adelina: personajes ficticios. Los recuerdos se convierten en los hechos ocurridos en *hic et nunc* de la trama. Tanto la conversación de los protagonistas como la reconstrucción de los hechos tiene lugar en el tiempo presente. Lo que provoca la impresión de la simultaneidad. Para transmitir esta emoción MVLL aplica la técnica de *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 donde después de unir las se conserva la simultaneidad de la trama. El manejo de este procedimiento se percibe en la escena de la carta. Es decir, los personajes hablan sobre el incidente; es año 1996 cuando Urania regresa a Santo Domingo después de treinta y cinco años de su ausencia, y en este instante a través de *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?” (Vargas Llosa 2000a: 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– adelantarían 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. (Vargas Llosa 2000a: 308-311)

Se observa 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. El lector se encuentra entre dos espejos donde tiene posibilidad de observar tanto la misma conversación de los personajes como todo lo que ella trata. Los hechos se desarrollan conforme a su narración. 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 y de repente la acción salta, a través del

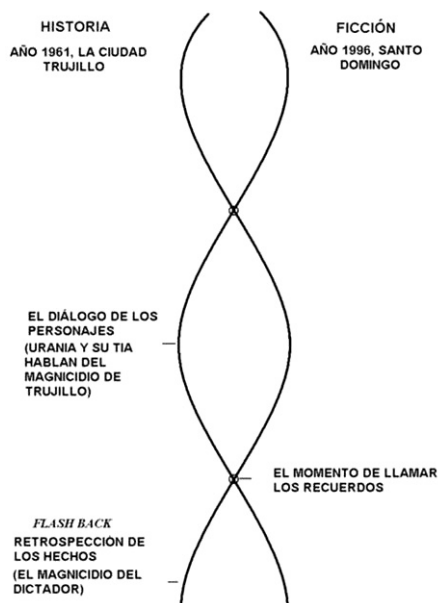


Fig. 1 La imagen de dos hélices que se entrecruzan en unos puntos determinados recuerda la estructura de la ADN.

*flash back*, a la otra hélice en la cual hay retrospectión 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 está conservada. Por lo tanto, la frontera entre los tiempos y los espacios se borra y 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. 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. (Vargas Llosa 1992: 99)

También la polifonía, los diálogos-espejos son procedimientos a través de los cuales el novelista peruano estructura su obra. La manera de enlazar, yuxtaponer y también unir los diálogos de diferentes dimensiones espacio-temporales con la finalidad de provocar una quimera de que no existe diferencia entre el pasado y el presente, ya que los diálogos tienen la misma dimensionalidad, es un elemento relevante en *La Fiesta del Chivo*.

## 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” (Bajtín 1986: 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. (Bajtín 1986: 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 existe una pluralidad de mundos, ya que cada voz, cada conciencia, forman su propio mundo. Esa pluralidad de conciencias y mundos es la misma realidad: el mundo real 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. Además, 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 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” (Bajtín 1986: 17).

*La polifonía* es una técnica a través de la 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. Las conciencias, el coro de las voces que construyen el mundo de la obra conservan su propia independencia, pero, a la vez, se entrecruzan, se yuxtaponen organizando de este modo el universo de la novela. 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. 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. En la obra se percibe cómo se sobreponen, se entrelazan 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 como crees, tía Adelina –dice, al fin. (Vargas Llosa 2000a: 272-273)

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 personaje a través de cual las dos conversaciones sucedidas en diferentes tiempos y lugares se encuentran en una conexión, se funden provocando la ilusión de simultaneidad. A través de los “diálogos-espejos”, el novelista “traslada” la imaginación del lector hacia la época de la dictadura de Leónidas Trujillo para luego regresar 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. 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 abarcar las otras, sino como la total interacción de varias, sin que entre ellas una lle-

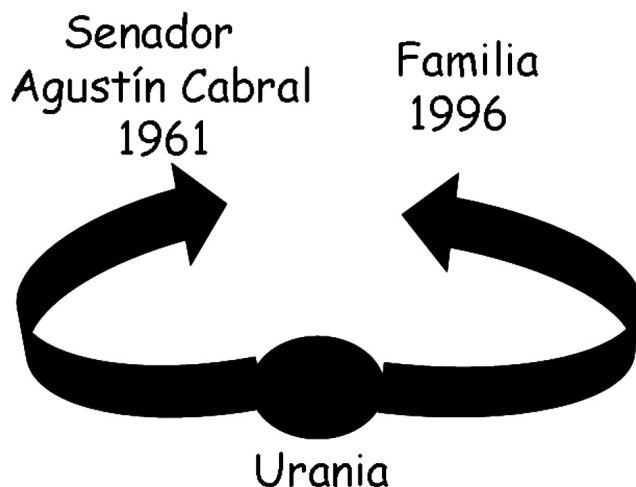


Fig. 2 La imagen del embrollo de diálogos.

gue 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. (Bajtín 1986: 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 superponen de manera vertical. Son los diálogos que están elaborados según el esquema de *los vasos comunicantes*<sup>4</sup>, técnica muy relevante en el novelista peruano. 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 del 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. María del Carmen Bobes Naves advierte: “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” (Bobes Naves 1998: 218).

<sup>4</sup> “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” (Oviedo 1970: 17).

Los “diálogos-espejos”, la memoria de los protagonistas, aparecen como una retropección de los hechos relacionados directamente con la verdadera historia dominicana. 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 produce una homogeneidad de la obra. 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 una función indiscutible: crear la ilusión de una realidad que es a la vez una y múltiple. La misma en el sentido de que hay sólo una realidad en la novela. Múltiple porque hay muchas voces que la cuentan y numerosas conciencias que crean su propia imagen sobre ésta.

*La Fiesta del Chivo* es una novela histórica que 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, y al final, resplandece. En 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. La novela de MVLL cumple su cometido. Es decir, sirve de vínculo de comunicación con el pasado. Los instrumentos propios de la investigación histórica y los recursos propios de la ficción literaria están perfectamente amalgamados. A las dos les sirven las mismas herramientas. Es decir, los documentos que son registros de los acontecimientos pasados con los cuales el autor “cimienta” su relato. En *La Fiesta del Chivo*, como en la mayoría de las novelas de carácter histórico, la ficción es un elemento predominante. Su propósito es persuadir de su verosimilitud y no de su veracidad. MVLL basándose en su creación artística sólo “extrajo” de la historia lo que le pareció digno de dar más verosimilitud a su imaginación. El novelista peruano dio una imagen general del pasado, la de la época de la dictadura de Trujillo. Pero éste no era su propósito básico debido a la imposibilidad de recuperar el tiempo. Lo que pretendió era allegar el pasado a la actualidad con el fin de dar cierta explicación de lo que ocurrió o hubiera podido ocurrir. Ya que ésta es la obligación de un novelista.

## BIBLIOGRAFÍA:

- BAJTIN, Mijail Mikhailovich (1982) *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.
- (1986) *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica.
- (1988) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza.
- BOBES NAVAS, María del Carmen (1998) *La novela. Teoría de la literatura y literatura comparada*. Madrid, Síntesis.

- DOLEŽEL, Lubomir (1997) "Mimesis y mundos posibles". En: Antonio Garrido Domínguez (coord.) *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco: 90-107.
- GARRIDO, Antonio, coord. (1997) *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco.
- HARSHAW, Benjamín (1997) "Ficcionalidad y campos de referencia". En: Antonio Garrido Domínguez (coord.) *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco: 122-157.
- MARTÍN, José Luis (1974) *La narrativa de Mario Vargas Llosa: acercamiento estilístico*. Madrid, Gredos.
- OVIEDO, José Miguel (1970) *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*. Barcelona, Seix Barral.
- RICOEUR, Paul (1996) *Tiempo y narración*. México, Siglo XXI.
- RYAN, Marie-Laure (1997) "Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción". En: Antonio Garrido Domínguez (coord.) *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco: 181-205.
- SAER, Juan José (1997) *El concepto de ficción*. Argentina, Ariel.
- WHITE, Hayden (1992) *El contenido de la forma. Narración, discurso y representación histórica*. Barcelona, Piados.
- VARGAS LOSA, Mario (1984) *Historia de Mayta*. Barcelona, Seix Barral.
- (1985) *Entre Sastre y Camus*. Barcelona, Seix Barral.
- (1987) *Historia de Mayta*. Barcelona, Seix Barral.
- (1991) *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. Barcelona, Seix Barral.
- (2000a) *La Fiesta del Chivo*. México, Alfaguara.
- (2000b) *Conferencia de Bilbao*. En:  
<http://servicios.elcorreodigital.com/auladecultura/llosa1.html> [14.03.2000]