



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

“Análisis de las estrategias literarias para la construcción
de la imagen del tirano en *Conversación en La Catedral*
y *La fiesta del Chivo*, de Mario Vargas Llosa”

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS
(LETRAS IBEROAMERICANAS)

PRESENTA:

FRANCISCO EMILIO DE LA GUERRA CASTELLANOS

ASESORA:

DRA. EUGENIA REVUELTAS ACEVEDO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS / UNAM

MÉXICO, D.F., MARZO DE 2014.



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.

Agradecimientos

La presente investigación no hubiera sido posible sin el valioso soporte académico de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en especial de mi asesora de tesis, la doctora Eugenia Revueltas.

Las sustanciales mejoras al texto se deben a los prudentes consejos, la minuciosa y entusiasta lectura y los generosos comentarios de los doctores Dolores Bravo, Víctor Granados, María del Carmen Díaz, y de la maestra Tania Carranza, a quienes expreso mi profundo agradecimiento.

Asimismo, manifiesto mi honda deuda con la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, con cuyo invaluable apoyo pude dedicarme a la investigación y redacción del tiránico asunto de esta tesis.

PARA ALICIA XQUIC, JULIO ERNESTO, AYMÉE, LIVÁN E IVÁN

A LA MEMORIA DE
EMILIO DE LA GUERRA Y ABELARDO VILLEGAS

Índice

Índice	9
Introducción	11
Primera parte I.	
Tiempo y narración en la construcción discursiva del tirano	17
II. El discurso literario sobre el tirano como artefacto histórico	27
III. Apuntes para un cronotopo de la novela de los tiranos en América Latina	39
IV. Las metamorfosis de la trama como estrategia literaria para la construcción de la imagen del tirano	51
Voz narrativa y punto de vista	55
Los personajes espejo, funciones hipotácticas del tirano.....	58
Tirano-dios padre	63
El tirano antisujeto	64
Segunda parte	
V. Estrategias literarias para la construcción de la imagen del tirano en <i>Conversación en La Catedral</i>	
La construcción de la ausencia dominante	71
Voz narrativa y punto de vista en <i>Conversación</i>	73
Los personajes espejo	
El <i>doppelgänger</i> Santiago-Ambrosio	79
Dualidades: Hijos y tiranos	84
“Lima, la horrible”: el espacio de Odría	114
VI. Estrategias literarias para la construcción de la imagen del tirano en <i>La fiesta del Chivo</i>	
La construcción de la presencia decadente	121
Trujillo: El espejo del mal	123
El Chivo y Moloch	125
Estrategias narrativas	129

Voz narrativa y perspectiva en <i>La fiesta</i>	131
Los personajes espejo del Chivo	134
Dualidades tiránicas del Chivo	137
Ciudad Trujillo: El espacio del Chivo	162
El tiempo del Chivo	164
Conclusiones	166
Fuentes:	171
Apéndices	
Dictadura o tiranía.....	175
El marqués don Mario Vargas Llosa	190

Introducción

El dictador o el tirano ha sido, en la historia y la cultura latinoamericanas, el centro de lo que Iuri Lotman denomina una semiósfera.¹ En ella, varios sistemas simbólicos entrecruzan sus fronteras, aunque en este trabajo sólo abordaremos la frontera entre lo literario y lo histórico-político. Por una parte, los países latinoamericanos han sido regidos por sistemas simbólicos de poder que, mediante la coerción o la legalización, han justificado el ejercicio autoritario y en muchos casos arbitrario del mando político por parte de “hombres providenciales”, como se les denominaba en el siglo XIX, “anomalías” históricas, como se les califica en la obra de Vargas Llosa, que han dejado su marca en la historia (como sistema simbólico) y en la memoria de los pueblos (como parte del sistema cultural). Asimismo, la memoria y la historia han dado lugar a sistemas artísticos que han hecho del tirano su símbolo central.

Esta semiósfera en torno al tirano se expresa en textos fronterizos como las novelas, que permiten analizar el comportamiento concreto de ese símbolo del poder en el imaginario latinoamericano, que a su vez configura un imaginario complejo de la identidad y la historia. La novela sobre el tirano en América Latina, como sistema simbólico central, traduce o reconfigura las prácticas periféricas del poder, como una experiencia compartida con la modernidad o la postmodernidad central.

Mario Vargas Llosa es un novelista cuyas obsesiones temáticas, sus “demonios”, se relacionan con esta semiósfera del poder tiránico. Su obra narrativa parte de la experiencia

¹ Lotman, Iuri M. (1996). *La semiósfera. Semiótica de la cultura del texto*, Univesitat de València/Cátedra, Madrid, pp. 21-42.

personal que se reconfigura en el artefacto novelesco y se traslada al ámbito de la reflexión política. Asimismo, el autor de origen peruano transita del lenguaje novelesco al lenguaje de la reflexión política y al periodismo, con lo que establece “vasos comunicantes” entre distintos tipos de discursos, con un gran impacto en los sistemas cultural y político.

Aunque no es un historiador ni un politólogo profesional, Vargas Llosa se mueve como un pez por distintas aguas a partir de su obra narrativa. Así, utiliza sin ningún rigor terminológico la palabra dictador (como se utilizaba en los años 60 y 70 del siglo pasado) para referirse en principio a los mandatarios latinoamericanos de origen militar (ver apéndice), sin embargo, intuye la profundidad del conflicto que implica el ejercicio autoritario y arbitrario del poder.

La expresión “dictadura perfecta”, emitida en 1990, durante las jornadas “El siglo XX: La experiencia de la libertad”, fue muy cuestionada incluso por Octavio Paz, que por experiencia definía al régimen mexicano como un “ogro filantrópico” (no a la manera de una “tiranía invisible”, como incluso se hacía desde el interior del gobierno²), porque se refería a una dominación presidencialista de tipo tiránico. En esa época, Vargas Llosa sólo había escrito *La ciudad y los perros* y *Conversación en La Catedral*, como referentes personales de la tiranía y poco antes había intentado alcanzar la presidencia del Perú.

La publicación en 2000 de *La fiesta del Chivo* se realiza después de su conversión a las posiciones defensoras del mercado, denominadas neoliberales, aunque él prefiere considerarse a sí mismo un liberal en el sentido clásico; desde entonces, su visión del tirano es acorde con las modas ideológicas de los años 90, cuando la globalización y el mercado se consideran las panaceas para salir del subdesarrollo político y económico, y las tiranías producto de los nacionalismos y estatismos dominantes.³

En fin, las obsesiones literarias con la semiósfera de la dictadura o la tiranía son el tema de la presente investigación, que busca explorar dentro del artefacto novelesco la construcción del universo de acción del mandatario según dos modelos, el del tirano invisible (o en la sombra) y el del tirano histórico ficcionalizado.

² Jacinto Rodríguez Munguía (2007). *La otra guerra secreta. Los archivos prohibidos de la prensa y el poder*, Debate/Random House Mondadori, México.

³ Mario Vargas Llosa (1994). “La dictadura perfecta”, *Desafíos a la libertad*, Aguilar, México, pp. 124-129. Cfr. Raymond L. Williams, (2001). *Mario Vargas Llosa. Literatura y política*, Tec de Monterrey/Ariel.

El objetivo principal de la presente tesis es analizar las estrategias literarias utilizadas por Mario Vargas Llosa para la construcción de la imagen del tirano en las novelas: *Conversación en La Catedral* (1969) y *La fiesta del Chivo* (2000), publicadas con 31 años de diferencia y separadas, además de por algunas técnicas narrativas, por sus referentes espaciales y temporales.

Dada la naturaleza histórica de sus temas: las dictaduras del general Manuel A. Odría en Perú entre 1948 y 1956 y del “Benefactor” Rafael Leonidas Trujillo en República Dominicana entre 1930 y 1961, es necesario establecer el estatuto de estas novelas en relación con los discursos literarios e históricos, así como con las estrategias narrativas que les confieren su identidad literaria específica.

La tesis se divide en dos partes, en la primera se abordan cuestiones teóricas sobre el tiempo y la narración, la fenomenología de la narración, las relaciones entre los discursos literarios e históricos, el cronotopo del tirano, las metamorfosis de la trama y la construcción actancial de los personajes. La segunda parte aborda el análisis concreto de las novelas mencionadas a partir de las categorías analizadas previamente.

El primer capítulo, “Tiempo y narración en la construcción discursiva del tirano”, aborda la teoría de Paul Ricœur como un recurso teórico importante para explicar la representación del tiempo histórico –de manera específica, el de los tiranos señalados– en el tiempo diegético de las novelas arriba anotadas, a partir de las categorías de *mimesis* y *mythos*; la hipótesis es que dichas obras son expresión fenomenológica de una temporalidad latinoamericana degradada regida por los tiranos, pero que no se expresa en el texto histórico, porque la degradación corresponde principalmente a la representación de una experiencia subjetiva, que hasta el momento no ha sido materia del discurso histórico, que apunta a la causalidad y a la objetividad.

En el segundo capítulo, “El texto literario sobre el tirano como artefacto histórico”, analizó la teoría de Vargas Llosa en torno a “la verdad de las mentiras”, que es su concepción acerca de la novela como vehículo de expresión de una inconformidad del género humano con la realidad; desde nuestra perspectiva, sin embargo, dicho oxímoron puede ser reinterpretado a la luz de las ideas de Hayden White y Jean Meyer en torno al estatuto epistemológico del texto histórico con respecto al texto de ficción, como fuente de una “intuición histórica” o de una reinterpretación de la historia. Es decir, si para White el

texto histórico es también un artefacto literario, en nuestro caso tomamos al texto literario como un artefacto de trabajo para el historiador, pero que no se confunde con el documento o la evidencia histórica.

Asimismo, el tema del tercer capítulo, “Apuntes para un cronotopo de la novela de los tiranos en América Latina”, explora las aportaciones teóricas al análisis de la novela sobre los tiranos y su relación con el discurso histórico; es decir, la manera heterodoxa en que se articulan en esta narrativa el tiempo y el espacio histórico latinoamericanos, de acuerdo con la teoría de Bajtín, en torno a la figura de los tiranos.

La mutante construcción de la trama, la voz narrativa, la perspectiva ideológica y los personajes como función hipotáctica del tirano en la novela componen la temática del cuarto capítulo “Las metamorfosis de la trama como estrategia para la construcción de la imagen del tirano”. Los personajes de las novelas son analizados como “reflejos” del tirano, personajes espejo o, dicho en la terminología greimasiana, funciones hipotácticas de la esfera de acción del actante tiránico.

La segunda parte del ensayo utiliza las categorías de análisis establecidas en la primera parte para analizar de manera concreta cada una de las novelas de nuestro *corpus* de trabajo.

El capítulo “Estrategias literarias para la construcción de la imagen del tirano en *Conversación en La Catedral*” analiza la construcción del tirano ausente pero omnímodo como personaje, es decir, la ausencia dominante; asimismo, indaga sobre la voz narrativa invisible y el punto de vista dominante, los personajes duales y los personajes espejo del tirano. Además, analiza la representación espacial y temporal bajo la *sombra* del tirano.

El capítulo “Estrategias literarias para la construcción de la imagen del tirano en *La fiesta del Chivo*” analiza los aspectos ya señalados, pero destaca la representación de la voz del personaje histórico ficcionalizado en su martirio, es decir, la presencia decadente del tirano, a diferencia de lo que ocurre en la novela predecesora.

Este análisis en torno al tirano espera aportar una visión sobre las novelas que, a partir del texto, permita comprender la importancia de la representación literaria de la historia y del poder como construcciones simbólicas que definen la identidad y el futuro de las naciones latinoamericanas.

Primera parte

I. Tiempo y narración en la construcción discursiva del tirano en *Conversación en La Catedral* y *La fiesta del Chivo*

La teoría de Paul Ricœur sobre la imbricación del tiempo y la narración es importante para nuestro enfoque sobre la construcción imaginaria del tirano por Mario Vargas Llosa en el *corpus* de trabajo seleccionado, las novelas *Conversación en La Catedral* y *La fiesta del Chivo*, ya que también se trata de una construcción enigmática del ser, marcada por la acción (en este caso un estilo monocrático en el ejercicio del poder⁴) de este tipo de agente temporal, tanto en el tiempo histórico o real como en el tiempo de ficción del discurso novelesco. Este enfoque es fenomenológico, porque implica abordar el modo de ser de la representación de la experiencia temporal humana en las formas del discurso narrativo, como sostiene Ricœur:

El mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal. O (...) el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal.⁵

Hayden White coincide con el enfoque de Ricœur, porque de esta manera es posible acercarse al “enigma del ser-en-el-tiempo”, puesto que “la temporalidad es ‘la estructura de

⁴ Norberto Bobbio, *et al.* (2005), *Diccionario de política*, Siglo XXI, México, pp. 494-504; en esta obra se define a la dictadura de la manera clásica, como una suspensión de la democracia sobre bases democráticas, según el análisis de Carl Schmidt, y se remite el término de tiranía a la entrada Dictadura II, que remarca el carácter positivista y determinista de esta categoría, pues se afirma que es equiparable al despotismo de origen oriental, además de que es un fenómeno político “sustancialmente extraño a la cultura occidental”. Vargas Llosa utiliza el término dictador o dictadura sin precisión terminológica, guiado más bien por sus “intuiciones literarias”, aunque de manera más cercana a la segunda acepción, pues, por una parte, alude a los regímenes militares, por otro, define como dictadura perfecta al modelo del PRI mexicano en el siglo XX, e incluso lo aplica a las disímboles figuras de Augusto Pinochet y Fidel Castro. *Cfr.* Mario Vargas Llosa (2011). *Sables y utopías. Visiones de América Latina*, Punto de Lectura, Madrid. En el prólogo, Carlos Granés señala que su evolución política al “liberalismo” está ligada a su concepción sobre el papel del escritor en la sociedad. p. 12. Asimismo, en otra parte, Vargas Llosa ha expresado su desprecio a la dictadura: «Si hay algo que yo odio [...], algo que me repugna profundamente, que me indigna, es la dictadura. No es solamente una convicción política, un principio moral: es un movimiento de las entrañas, una actitud visceral, quizá porque he padecido muchas dictaduras en mi propio país, quizá porque desde niño viví en carne propia esa autoridad que se impone con brutalidad.», *Apud* Enrique Krauze (2008). “Historia de parricidios”, *Las guerras de este mundo. Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*, Pontificia Universidad Católica del Perú / Planeta, Lima, pp. 41-56, p. 55.

⁵ Paul Ricœur (1998), *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo XXI, México, p. 39.

la existencia que alcanza el lenguaje en la narratividad’ y (...) la narratividad es ‘la estructura del lenguaje que tiene a la temporalidad como su referente último’.”⁶

Sin embargo, aunque para White el discurso histórico es también un “artefacto literario”, Ricœur considera que se trata de dos discursos distintos, aunque comparten una estructura narrativa común; sin embargo, dada la crisis del modelo nomológico de la historia o *covering law model* (de explicación por medio de leyes), su propuesta es la trasposición del proceso de configuración de la trama del relato de ficción como parte del proceso de significación y explicación del relato histórico.⁷

En este trabajo no profundizaremos en la concepción del tiempo de Ricœur, quien desarrolla de manera lúcida los argumentos en favor de la existencia y cualidades de la temporalidad como un atributo humano y, en particular, del lenguaje humano, mediante la cruce de la concepción agustiniana del tiempo como *distentio animi* (distensión del alma) con la teoría aristotélica de la *mimesis* y el *mythos*, porque nuestro objetivo es abordar la construcción narrativa del tirano y la teoría del tiempo de Ricœur sólo es pertinente para abordar nuestro tema desde una perspectiva literaria-histórica fenomenológica.

Empero, es importante anotar la glosa que Ricœur hace de San Agustín, quien afirma la “deficiencia ontológica característica de la temporalidad humana”,⁸ característica que, desde mi perspectiva, se expresa para el tiempo de los tiranos en el *motto* de *Conversación en La Catedral*: “¿En qué momento se había jodido el Perú?”, y en las constantes preguntas de la protagonista de *La fiesta del Chivo* sobre el tiempo en que fue sometida a la “prueba” y al “daño” (“¿ese día?”, “¿Fue aquel día?”),⁹ cuyo referente último es el tiempo de los tiranos en el conjunto de América Latina.

Es pertinente anotar que la frase precisa de *Conversación* es “¿En qué momento se había jodido el Perú?” y no “¿Cuándo se jodió el Perú?”, con la que habitualmente se le

⁶ Hayden White (1992), “La metafísica de la narratividad: tiempo y símbolo en la filosofía de la historia de Ricœur”, *El contenido de la forma*, Paidós, Barcelona, pp. 180-181; *cfr.* también (2003) *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós, y Françoise Perus (1994). *Historia y literatura*, Instituto Mora, México.

⁷ Ricœur, *op. cit.*, pp. 268-269.

⁸ En contraste con la ontología perfecta de la temporalidad divina, según Agustín, la temporalidad humana es deficiente; pero también, desde esta perspectiva ontológica, la historia es un tiempo deficiente. Ricœur, *Ibid.*, p. 42.

⁹ Mario Vargas Llosa (1999), *Conversación en La Catedral*, (Edición definitiva. La primera edición es de 1969), Alfaguara, México, p. 17; y (2000) *La fiesta del Chivo*, Alfaguara, México, p. 12. Citados de aquí en adelante como *Conversación* y *La fiesta*.

confunde,¹⁰ y que implica cambiar el sentido fenomenológico y ontológico de la pregunta, como anota Yolanda Westphalen, porque “no se trata de un cuándo sino de un siempre: el trauma histórico anterior se actualiza en cada nuevo trauma de la historia”; asimismo, agrega con respecto a la temporalidad del relato, que el enunciado alude a “un tiempo suspendido”, es decir, corresponde a una temporalidad fija cuya dinámica degradada está determinada por la percepción disfórica de los personajes.¹¹

Así, a partir de esta deficiencia ontológica del tiempo en ambas novelas es como, desde mi perspectiva, se construye, en el discurso, la experiencia y la acción (o la inacción) de los tiranos y los personajes, y se representa el tiempo histórico de Lima, Perú, y de Ciudad Trujillo/Santo Domingo, República Dominicana, en las novelas citadas.

Además, esta manifestación fenomenológica del tiempo ocurre en las novelas mediante la dialéctica del triple presente (pasado-presente, presente-presente y futuro-presente), es decir, por medio del “acto poético de construcción de la trama”,¹² que es importante para el análisis temporal de la construcción del universo diegético y de la propia imagen de los tiranos, pues en el estilo narrativo de Vargas Llosa, en lo que los críticos han llamado “diálogos telescópicos” y el autor “cajas chinas”,¹³ se presenta esa triple articulación de pasado-presente-futuro, de acuerdo con la dilucidación de San Agustín citada por Ricœur: “El presente de las cosas pasadas es la memoria; el de las cosas presentes, la visión (*contuitus*) [...], y el de las cosas futuras, la expectación”,¹⁴ pero esto lo analizaremos como parte de sus técnicas o estrategias.

Esta concreción de la experiencia temporal humana se manifiesta en la trama mediante dos procesos importantes ya señalados por Aristóteles: “el de la construcción de

¹⁰ Como lo hacen, por ejemplo, Enrique Krauze (2011). “Mario Vargas Llosa: Parricidios creativos”, *Redentores. Ideas y poder en América Latina*, Debate, México, p. 391 (repite las mismas ideas en “Mario Vargas Llosa: Vida y libertad”, *Letras libres*, No. 143, noviembre de 2010.) ; y Plinio Apuleyo Mendoza (2008), “Latinoamérica en la obra de Vargas Llosa”, *Las guerras de este mundo. Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*, Pontificia Universidad Católica del Perú / Planeta, Lima, pp. 119-131, en particular p. 124.

¹¹ Yolanda Westphalen (2001). “La mirada de Zavalita hoy: ¿en qué momento se jodió el Perú?”, *Mario Vargas Llosa. Escritor, ensayista, ciudadano y político*, Roland Forgues Editor, Librería Editorial “Minerva” Miraflores, Lima, pp. 341-368, p. 355.

¹² Ricœur, *op. cit.*, p. 65.

¹³ Los diálogos telescópicos se forman mediante la yuxtaposición cronológica de los diálogos de dos historias. La caja china es una estructura narrativa que genera otros relatos. Ewa Kobylecka (2010). *El tiempo en la novelística de Mario Vargas Llosa*, Academia del Hispanismo, Pontevedra, España, pp. 80-86.

¹⁴ *Apud* Ricœur (1998), *op. cit.*, 51.

la trama (*mythos*) y el de la actividad mimética (*mimesis*)”, anota Ricœur. La *mimesis* es una representación de las acciones humanas, pero esta representación se realiza mediante el *mythos* o construcción de la trama, que es la forma concreta como se construye la representación, por eso, la “poética se identifica de este modo (...) con el arte de ‘componer las tramas’”¹⁵. En nuestro análisis, el *mythos* es la forma novela, con sus respectivas particularidades, que reconfigura la acción, por medio de la *mimesis* de algunos personajes con referente histórico (por ejemplo Odría y Trujillo) y de otros ficticios (Zavalita y Urania). En el caso de *Conversación* y *La fiesta*, se trata de una trama literaria que subsume en su estructura el discurso histórico (es decir, la trama histórica).

La historia y la literatura, según Hayden White, son discursos estructural y significativamente equivalentes, sin embargo, para Ricœur son discursos distintos aunque con una estructura común, la trama, cuya composición les dota además de una significación diferente, porque mantienen una relación también especial con el concepto de verdad. Aunque el discurso histórico sea un “artefacto literario”, White se apoya en la teoría de los géneros de Todorov para aludir a la “referencialidad secundaria” o indirecta a la “estructura de la temporalidad”, que da a los acontecimientos relacionados en el texto “el aura de ‘historicidad’”; empero, agrega, el historiador halla o descubre el significado a partir del entramado de los acontecimientos ya prefigurado por los agentes históricos, mientras que el narrador de ficción inventa acontecimientos o modifica las tramas.

El escritor de ficciones goza así de libertad imaginativa, no así el historiador, porque sus referentes son distintos, imaginarios para el primero y reales para el segundo, aunque para ambos “su referente último (...) es la experiencia humana del tiempo”.¹⁶ Según esta postura, en *Conversación* y *La fiesta* se presenta un entramado muy libre de la historia, cuestionable desde la perspectiva de los historiadores, pero no así desde la ficción. Sin embargo, desde mi perspectiva, el problema radica en la forma de la trama y en el hecho de que estas novelas como “artefactos literarios” poseen “un aura de historicidad”.

Ricœur, por su parte, aclara que llama “narración exactamente a lo que Aristóteles llama *mythos*, la disposición de los hechos”, es decir, su ordenamiento (según el modelo

¹⁵ *Apud Ibid.*, 81-83.

¹⁶ White agrega la crónica periodística como otro ejemplo de discurso narrativo no histórico, pero no explica cual sería su característica de artefacto literario. *Cfr.* (1992), “La metafísica...” *op. cit.*, pp. 181-183 y 185.

clásico, en un comienzo, medio y fin), porque estos atributos de la trama “no se toman de la experiencia: no son rasgos de la acción efectiva, sino efectos de la ordenación del poema”. Esto es plenamente válido al analizar las estrategias literarias que rompen con el modelo clásico y constituyen las tramas complejas, como en las novelas de Vargas Llosa, “pues el vínculo interno de la trama es más lógico que cronológico”.¹⁷

De lo anterior también se deriva la importancia que Ricœur concede a la acción en la trama, es decir, a la disposición u organización de los acontecimientos, por encima de los personajes, pues “la universalización de la trama universaliza a los personajes, aun cuando conservan un nombre propio”; para reforzar esta idea, Ricœur cita a Aristóteles: “el poeta debe serlo de historias más que de versos, ya que es poeta por la representación, y representa las acciones”¹⁸. De tal manera, el narrador es, por lo tanto, “un hacedor de intriga/ imitador de acción; eso es el poeta”. ¿Pero, entonces, el historiador qué es? Si la historia narrada es representación, posee intriga y esa intriga implica acciones, al elaborar la trama de su relato, ¿qué hace el historiador? Ricœur traslada esa definición de la trama a lo histórico, con lo cual hace posible, como Bajtín, hablar de una “poética histórica”¹⁹.

Así, narrar es tramar, es decir, hacer concordar las acciones discordantes que constituyen la trama compleja; para Ricœur, la tragedia es el “modelo de concordancia discordante”, cuyo fenómeno central, de acuerdo con Aristóteles, es el “cambio”, el cual es un síntoma o signo de la experiencia de la temporalidad en la obra; en la trama compleja los tipos de cambio son “la *peripecia* (*peripeteia*) y la *agnición* (*anagnorisis*), a las que hay que añadir el *lance patético* (*pathos*)”. El *pathos*, afirma Ricœur, es un ingrediente de la imitación de la *praxis*, pues la *mimesis* de los personajes toma sus caracteres éticos de la realidad: “Las calificaciones éticas vienen de lo real”, afirma.²⁰ De esta manera, lo inteligible y lo conmovedor se unen en la creación, en el *mythos* trágico, aunque desde la perspectiva de la ética lo racional y lo emotivo sean polos lógicamente separados e incluso contrapuestos.

¹⁷ Ricœur (1998) señala con Aristóteles, que la trama se ordena mediante “la *phronesis*, que es la inteligencia de la acción”. *Op. cit.*, pp. 88 y 93-94.

¹⁸ *Ibid*, pp. 96-97.

¹⁹ Mijail Bajtín (1989), “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, pp. 237-409.

²⁰ Ricœur (1998), *op. cit.*, pp. 97-99 y 105.

El *pathos* se manifiesta en el *motto* de *Conversación* y en la pregunta obsesiva sobre el día y la causa del mal de Urania en *La fiesta* (“La Era de Trujillo [...] Lo más importante que nos pasó en quinientos años. Lo decías con tanta convicción. Es cierto, papá. En esos treinta y un años cristalizó todo lo malo que arrastrábamos, desde la Conquista.” *La fiesta*: 66) Además, como una consecuencia de esa valoración ética que desata la trama, el elemento patético cobra relevancia en la configuración de los personajes Zavalita y Urania; en el *corpus* ellos son dos personajes lastimados y lastimosos (patéticos), cuyas acciones expresan esa mutilación existencial: en el caso de Zavalita, de manera similar a como ocurre en *La nausea* sartreana²¹ (“A lo mejor te había jodido la falta de fe, Zavalita. ¿Falta de fe para creer en Dios, niño? Para creer en cualquier cosa, Ambrosio”, *Conversación*: 131), pues, señala Ricœur:

las emociones trágicas exigen que una “falta” impida al héroe sobresalir en el orden de la virtud y de la justicia, sin que (...) el vicio o la maldad lo hagan caer en la desdicha: “Queda, pues, el caso intermedio. Y se halla en tal caso el que ni sobresale por su virtud y justicia ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún yerro (...)”²²

El caso intermedio aplica para los personajes de nuestras novelas. Estos personajes expresan esa condición desdichada en relación con los personajes tiranos y sus secuaces, quienes a su vez se configuran directa e indirectamente, “por su bajeza y maldad”, además de por sus “yerros”.

Con respecto a lo verosímil y a la construcción de un mundo de cultura, Ricœur plantea tres modos de la *mimesis*, que coinciden en lo básico con la fenomenología de Ingarden;²³ estos modelos son *mimesis* I, *mimesis* II y *mimesis* III, que son momentos de construcción o “estructuración” del relato, que “sólo alcanza su cumplimiento en el espectador o en el lector”, es decir, en el tercer nivel de *mimesis*.

²¹ Jean Paul Sartre (1995), *La nausea*, Alianza Editorial, Madrid. Como prueba de esta influencia, Vargas anota en la dedicatoria de *Conversación* su mote de juventud: “el sartrecillo valiente”. Además, en este nivel del *pathos*, es decir, de la valoración ética, es posible comparar el discurso “metahistórico” de *La nausea* con el modelo “metaperiodístico” de *Conversación*. En el caso de *La fiesta*, Urania es una “metahistoriadora aficionada”.

²² Aristóteles, *Apud* Ricœur (1998), *op. cit.*, p. 102.

²³ *Cfr.* Angélica Tornero (2007), “El objeto puramente intencional y la concretización en la propuesta de Román Ingarden”, *Cauce, Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, Núm. 30. Pp. 447-471. http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce30/cauce30_20.pdf (5/09/2012)

La *mimesis* III tiene como núcleo un “placer propio”, la *catharsis*, que es el placer de aprender que se genera con la estructuración de la trama; este efecto “se construye en la obra y se efectúa fuera de la obra a la vez. Une lo interior con lo exterior y exige que se trate de modo dialéctico”.²⁴ *Conversación y La fiesta*, mediante sus tramas complejas, favorecen un aprendizaje patético del mundo cultural latinoamericano, expresado en las peripecias de sus protagonistas y tiranos ficcionalizados, que expresan esa comunicación dialéctica entre el interior de las obras y el afuera, constituido por el contorno histórico y el lector, pues como señala Ricœur: “Lo que experimenta el espectador debe construirse antes en la obra. De este modo, se podría decir que el espectador ideal de Aristóteles es un *implied spectator*, en el sentido que Wolfgang Iser habla de un *implied reader*, pero un espectador sensible capaz de goce.”²⁵

En dichas novelas es posible apreciar dos perspectivas diferenciadas, que no se adoptan de manera abierta como tesis, sobre el fenómeno tiránico y su representación, fundadas en la *mimesis* I, la experiencia cercana espacial y temporalmente del Perú, y la lejana espacialmente de la República Dominicana, que se concretan en la *mimesis* III, como señala Efraín Kristal respecto a la ausencia del tirano en *Conversación*:

el dictador aparece solamente una vez en la novela, y podría no haber aparecido quizás porque en esa época Vargas Llosa estaba convencido de que no era el dictador, sino la corrupción que entonces vinculaba directamente al capitalismo, la que había que eliminar para establecer la justicia en el Perú.²⁶

La idea del “aprendizaje patético” del mundo coincide con la fenomenología de Ingarden, para quien la literatura es una forma intencional de conocimiento y un fenómeno consistente de la realidad. En general, “el punto de partida de la fenomenología es la posibilidad de llevar a la expresión (al lenguaje) la esencia de las vivencias del conocimiento”; por lo tanto, la literatura se presenta como una forma intencional del lenguaje que posibilita establecer “la relación con las cosas por medio de los signos”, como

²⁴ Ricœur (1998), *op. cit.*, pp. 107-109.

²⁵ *Ibid.*, p. 110.

²⁶ Efraín Kristal, “Poder y moral en *La fiesta del Chivo*”, *Las guerras de este mundo. Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*, Pontificia Universidad Católica del Perú /Planeta, Lima, pp. 87-101, p. 91.

un acto intencional de la conciencia que dota de sentido a la experiencia; de acuerdo con el análisis de Angélica Tornero:

[...] el concepto de intencionalidad de Husserl está basado en la idea de relación: aquello que tiene lugar entre la conciencia (el ser) y aquello que aparece ante ella, el fenómeno. Es por esta relación (entre el ser y la apariencia) por la que la experiencia adquiere un sentido.²⁷

Asimismo, según Ingarden, este fenómeno de resignificación de los actos sigue tres pasos, que coinciden con la teoría de las tres *mimesis* de Ricœur; así, los actos se clasifican en “actos sensibles” o de intención significativa vacía de toda intuición (que constituyen la *mimesis I* o preconfiguración de la trama); en “actos de dar sentido” o de intención significativa llena de intuición (es decir, la *mimesis II* o configuración de la trama), y, por último, en “actos de dar cumplimiento al sentido” en la unidad de conocimiento (la *mimesis III* o reconfiguración de la trama por medio de la lectura).²⁸

Mimesis I es básicamente la etapa de “pre-comprensión del mundo de la acción”, pero la composición de la trama requiere de tres operaciones previas: estructurales, simbólicas y temporales. La primera permite apropiarse de los rasgos estructurales, de la red conceptual de la acción y de las reglas de composición narrativa. La segunda operación es la mediación simbólica constituida, dice Ricœur, por “procesos culturales que articulan toda la experiencia” y confieren un significado, una interpretación interna, a la acción; esta significación está relacionada con la valoración ética de las acciones de los personajes: “La poética no supone sólo ‘agentes’, sino caracteres dotados de cualidades éticas que los hacen nobles o viles.” La tercera operación es la asimilación de los caracteres temporales, que desde una perspectiva fenomenológica y simbólica exigen narración; desde la perspectiva de San Agustín, el tiempo es infinito y futuro, mientras que para Heidegger la temporalidad es “la experiencia del tiempo” pasado, y entre esos dos planos, Ricœur ubica la intratemporalidad del presente, del “ser aquí”.²⁹

En *Cartas a un joven novelista*, Vargas Llosa explica su propio proceso de *mimesis I*, con base en la idea de que en la escritura “la invención químicamente pura no existe”, y

²⁷ Tornero, *op. cit.*, pp. 447-452.

²⁸ *Ibid.*, p. 452.

²⁹ Ricœur (1998), *op. cit.*, pp. 120-124.

que: “La raíz de todas las historias es la experiencia de quien las inventa, lo vivido es la fuente que irriga las ficciones.”³⁰

Al enfocar desde esta perspectiva *Conversación y La fiesta*, es posible observar que en las novelas ocurre una indagación sobre la experiencia del tiempo que exige su narración (“¿En qué momento se había jodido el Perú?” es el *motto* de la primera narración y “¿de ese día?”, “¿Fue aquel día?”, la interrogante sobre el momento de la tragedia de Urania); la temporalidad se presenta así como una experiencia que busca su explicación principalmente en el pasado, pero también en la proyección de un futuro para los protagonistas, articulado por el presente del texto, pues: “imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano”.³¹ Una tarea que se convierte en una hazaña patética y trágica para los personajes de estas novelas.

Para Ricœur, una vez completada la función de *mimesis I*, el paso siguiente es la configuración o construcción de la trama o *mimesis II*, que denomina ficción, sin considerar por el momento las diferencias entre relato histórico y relato de ficción. ¿Por qué? Porque considera que el problema de la referencia o de la verdad no es un problema de la configuración de la trama sino de la *mimesis III*,³² en este sentido, el papel de la *mimesis II* es “una función de integración, y en este sentido, de mediación, que le permite operar, fuera de este mismo campo, una mediación de mayor alcance entre la precomprensión y (...) la poscomprensión del orden de la acción y sus rasgos temporales.” La trama media entre acontecimientos y la “*historia como un todo*”, por lo cual, “un acontecimiento debe ser algo más que una ocurrencia singular”.³³

La mediación incluye, en segundo lugar, la integración de elementos heterogéneos y el paso de lo paradigmático (*mimesis I*) a lo sintagmático (*mimesis II*).³⁴ Por último, en la trama se realiza una síntesis de lo “heterogéneo”, porque combina la dimensión cronológica

³⁰ Vargas Llosa (1997). *Cartas a un joven novelista*, México, p. 14, y (2001). "La literatura y la vida", *Mario Vargas Llosa. Escritor, ensayista, ciudadano y político*, Roland Forgues, Lima, pp. 29-38.

³¹ Ricœur (1998), *op. cit.*, p. 129.

³² Paul Ricœur (2001), *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Siglo XXI, México, pp. 377-378.

³³ Ricœur (1998), *op. cit.*, pp. 130-131.

³⁴ *Ibid.*, p. 132. Lo paradigmático está constituido por los modelos estructurales, simbólicos y temporales que se configuran en el relato (lo sintagmático).

con otra que no lo es, la primera es episódica, y la segunda es la dimensión configurante, “por ella, la trama transforma los acontecimientos *en* historia”.³⁵

Así, *mimesis II* se puede bifurcar en dos direcciones, la del relato histórico con pretensión de verdad y la del relato de ficción, en una variedad de géneros literarios. En este segundo caso, ocurren cuatro procesos que nos ubican en el momento actual de la literatura: 1, se ensancha la noción de construcción de la trama para incluir un “género tan nuevo como la novela moderna, colocarla como paradigma de Occidente y plantear la muerte de la función narrativa. 2, se profundiza la confrontación entre las estructuras profundas del relato y la diacronía. 3, se enriquece la noción de construcción de la trama y la de tiempo narrativo. 4, se proyecta hacia fuera del “mundo de la obra” la “experiencia fictiva de la obra”.³⁶

Con excepción de la “muerte de la función narrativa”, practicada como experimento en novelas como *Farabeuf* de Salvador Elizondo, *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco o *62/ Modelo para armar* de Julio Cortázar, en la narrativa latinoamericana se expresan ampliamente los mencionados procesos. Sin embargo, a esa “muerte de la trama” en la novela se contraponen otro fenómeno, el de “las metamorfosis de la trama”, es decir, “usos siempre nuevos del principio formal de configuración temporal”. *Conversación* y *La fiesta* cumplen con dicha metamorfosis: son novelas proteiformes, rompen las reglas aristotélicas “con el fin de distinguir claramente la narración literaria de la historia”.³⁷

Al respecto, es conveniente recordar la posición del historiador Luis González y González, quien rechazaba la historia estructuralista y del llamado *covering law model*, carente de tramas, pero al mismo tiempo repudiaba la novela histórica, no así la narratividad del discurso histórico, que se expresa en la escritura de crónicas históricas o lo que él llamaba paradójicamente, por su estilo literario, “novelas verdaderas”.³⁸

³⁵ *Ibid.*, p. 133.

³⁶ Ricœur (2001), *op. cit.*, pp. 377-380.

³⁷ *Ibid.*, p. 385-386.

³⁸ Luis González y González (1995), "El regreso de la crónica", *El oficio de historiar*, El Colegio Nacional/Clío, México. pp. 299-311. También Cfr. Francisco de la Guerra (2004). "Luis González y González (1925-2003) La historia como novela verdadera", *Correo del maestro*, Núm. 93 febrero de 2004.

II. El discurso literario sobre el tirano como artefacto histórico

Después de analizar la teoría sobre tiempo y narración de Ricœur, pasamos a elaborar nuestra propuesta para abordar el texto literario como un artefacto histórico, pero no en el sentido radical de Hayden White, quien lleva al extremo su planteamiento que concibe el texto histórico como un artefacto literario, idea que no compartimos, pero consideramos importante para analizar la cruza (en términos de Kafka) entre discurso histórico y discurso literario en las novelas sobre tiranos de Vargas Llosa; esta teoría nos permite abordar dicho fenómeno como una “metáfora de la historia” o, en palabras de Jean Meyer, como “una intuición histórica”; es decir, nos apropiamos del planteamiento de White para analizar el carácter histórico de las novelas, pero sin mezclar ambas aguas, sino de una manera similar a lo que ocurre en la teoría de los conjuntos, en este caso observamos que los géneros históricos y los géneros literarios comparten un campo común y forman un subconjunto híbrido que, sin llegar a confundir las cualidades de los conjuntos originales, da lugar a un nuevo género de ficción histórica

Es pertinente señalar que la función del tirano como personaje y como tópico literario no es novedoso, pues aparte de formar parte de los tratados históricos de la antigüedad y de la época moderna, también ha sido construido como tema literario en la antigua Grecia con el *Edipo*, por ejemplo, o como tema de las tragedias de Shakespeare. En el caso de América Latina, existe una tradición que arranca desde los primeros años de la Independencia hasta el siglo XX.³⁹ Asimismo, es pertinente señalar que dicha tradición literaria en torno a los hombres fuertes ha sido más relevante en la sociedad, que el conocimiento histórico mismo, por lo que el texto literario en torno al tirano en América Latina se ha constituido también como un “artefacto histórico”.

Además, en este tipo de novela, la concepción de un autor sobre la realidad en general y la política en particular (que incluye en este caso la construcción de la imagen del tirano como personaje), así como su manera de proyectarlas, es importante para

³⁹ Cfr. Ángel Rama (1976). *Los dictadores latinoamericanos*, México, FCE; Adriana Sandoval Lara (1989). *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana (1851-1978)*, México, UNAM; también Efraín Kristal, “Poder y moral en *La fiesta del Chivo*”, *Las guerras de este mundo. Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*, Pontificia Universidad Católica del Perú / Planeta, Lima, pp. 87-101.

comprender las estrategias narrativas que asume al representar dicho referente como una proyección de lo histórico, como señala Nérida Piñón para el caso de Vargas Llosa:

La situación de este Mario, agente dentro y fuera de la historia, genera conflictos. Además de provocar un dilema autoral y desconfianza en cuanto a su credibilidad narrativa, nos lleva igualmente a indagar sobre la conducción de la historia, los métodos que elige en sus recursos narrativos.⁴⁰

Desde esta perspectiva, la proposición “la verdad de las mentiras”, de Vargas Llosa, es un oxímoron que expresa su idea contradictoria en torno a la literatura realista como expresión de la rebeldía o la inconformidad del género humano con su realidad (no se refiere a la representación sino al impulso que da lugar a las novelas), la cual lo impele a la invención de otra realidad deseable pero falsa, que se sobrepone a la verdadera;⁴¹ lo anterior, además de presentar los discursos literarios e históricos como intercambiables al estilo de White, reduciría la teoría de la acción en la historia de Ricœur a una simple teorización sobre la evasión individual de la realidad social por medio del arte, es decir, a la imaginación de “lo que hubiera podido ser”. Pero Ricœur plantea el problema en términos de causas o leyes del acontecer histórico y de la relación dialéctica entre los casos individuales y los acontecimientos históricos, “la explicación causal [de la historia], aun cuando concierne a la función histórica de una decisión individual, se distingue de la fenomenología de la acción, en la medida en que valora las intenciones no sólo en términos de fines, sino también de resultados”.⁴² Es decir, la idea de Vargas Llosa sirve de explicación individual de la experiencia que lleva aun autor a escribir novelas sobre su realidad, pero no constituye una explicación de cómo se proyecta la realidad (la verdad) en la literatura (la mentira).

¿Y según Vargas, en dónde reside la veracidad o la mentira de las ficciones?, no en el tema o en que la narración se ciña escrupulosamente a narrar hechos o personajes ciertos:

Porque no es la anécdota la que en esencia decide la verdad o la mentira de una ficción. Sino que ella sea escrita, no vivida, que esté hecha de palabras y no de experiencias

⁴⁰ Nérida Piñón, “Los dos Marios”, (2008). *Las guerras de este mundo. Sociedad, poder y ficción.*, op. cit., pp. 25-40, p. 31.

⁴¹ Mario Vargas Llosa (1990), *La verdad de las mentiras*, Seix Barral, Barcelona, p. 6.

⁴² Ricœur (1998), op. cit., pp. 303, 310-319.

concretas. Al traducirse en palabras, los hechos sufren una profunda modificación (...) El hecho real (...) es uno, en tanto que los signos que podrían describirlo son innumerables.⁴³

Sin embargo, desde nuestro punto de vista, la expresión “la verdad de las mentiras”, también puede entenderse como el peso que tiene la realidad, en particular, de la realidad histórica, en la novela, no sólo porque esta sea escrita, como una prueba de que “el hecho real” es más complejo. Al respecto, Isser afirma: “No es de extrañar, pues, que a las ficciones literarias se les haya atribuido la etiqueta de mentiras, ya que hablan de lo que no existe, aunque presentan la no-realidad como si *realmente* existiera.”⁴⁴

Isser afirma además que la ficción descubre su “ficcionalidad”, algo que no ocurre con la mentira, que dejaría de funcionar como tal, así que “las ficciones literarias contienen toda una serie de señales convencionalizadas que indican al lector que la lengua utilizada no es discurso, sino «discurso representado».”⁴⁵

Las “señales convencionalizadas” tienen relación con las estrategias narrativas, así como con los elementos paratextuales, lo que no ocurre con la mentira; por ejemplo, en el prólogo a la “edición definitiva” de *Conversación*, Vargas Llosa define metafóricamente al Perú del ochenio odriista (1948-1956) como una “sociedad embotellada” y reafirma que ésta fue “la materia prima” de la ficción; es decir, en palabras de Ricoeur, Vargas Llosa refiere la experiencia procesada en el nivel de la *mimesis I*: “Ese clima de cinismo, apatía, resignación y podredumbre moral del Perú del ochenio, fue la materia prima de esta novela, que recrea, con las libertades que son privilegio de la ficción, la historia política y social de aquellos años sombríos.” (*Conversación*: 9)

En este sentido, extrapolando esa idea de Vargas Llosa, *Conversación* y *La fiesta del Chivo* son mentiras (ficciones) que cuentan la verdad (histórica) desde la perspectiva limitada de sus protagonistas, porque sus destinos ficticios se cruzan con los destinos colectivos de la historia que están más allá de la voluntad de acción de los personajes, como con frecuencia ocurre en la realidad histórica, en la que pocos individuos son capaces de percibir los fines y resultados de las acciones. Incluso, esto es tema de las reflexiones metaliterarias, metahistóricas, metalingüísticas y “metacinematográficas” de los personajes:

⁴³ Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁴ Isser, Wolfgang (1997). “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”, *Teorías de la ficción literaria*, Arco/Libros, Madrid, p. 43.

⁴⁵ *Ibid.*, 47.

–Entonces fue espíritu de contradicción, afanes de buscarle tres pies al gato sabiendo que tiene cuatro –dijo Carlitos–. Debiste dedicarte a la literatura y no a la revolución, Zavalita. (*Conversación*: 179)

En este diálogo de *Conversación*, un personaje hace referencia y explica lo que ocurre al protagonista en la novela, los individuos son arrollados por la historia encarnada en la dictadura militar y sus acciones (cuyo fin son la revolución) dan lugar a resultados insatisfactorios que, sin embargo, se convierten en materia prima de la propia vida ficticia, que constituye el “artefacto literario”, del cual se expresa una metaconciencia: “Debiste dedicarte a la literatura...”

En el caso de *La fiesta*, esta metaconciencia se expresa por alusión al cine, la realidad se explica mediante otros discursos fictivos, que por su carácter ingenuo e ilógico expresan de manera analógica el sinsentido del poder: “–Es que resulta tan increíble, tía. Como en la película de Orson Wells, *El proceso*, que dieron en el Cine Club. A Anthony Perkins lo juzgan y lo ejecutan sin que sepa por qué.” (*La fiesta*: 257)

En el último ejemplo, la realidad (diegética) es juzgada a partir de su comparación con otro discurso diegético, el cine, que constituye un referente doblemente extratextual (un filme basado en una novela de Franz Kafka), ya que posee un referente en la realidad basado en otra ficción, que permite vislumbrar una comprensión y síntesis del universo diegético y de su referente histórico. Dicho de otra manera, el discurso literario se apoya en referentes apoyados en otros discursos ficticios, pero con referente real, como la novela de Kafka y la película en ella basada, para proyectar la realidad representada como un juego de espejos, por así decirlo, en el cual la diferencia entre realidad y ficción desaparece en esa metaficción caleidoscópica.

Sin embargo, la metahistoria literaria que propone White es la revisión del “estatus de la narrativa histórica, considerada puramente como un artefacto verbal que pretende ser un modelo de estructuras y procesos muy antiguos y, por consiguiente, no sujeto a controles experimentales u observacionales”. Así, propone estudiar estas estructuras “como lo que manifiestamente son: ficciones verbales cuyos contenidos son tanto *inventados* como

encontrados y cuyas formas tienen más en común con sus homólogas en la literatura que con las de las ciencias”.⁴⁶

Se trata de un planteamiento radical que difiere, por ejemplo, de la propuesta de Luis González y González, quien también defiende la vuelta a la crónica (entendida por Ricœur y White simplemente como cronología o enumeración de acontecimientos), es decir, a la historia narrativa que posee el estilo literario de la novela, lejos de las esquematizaciones estructuralistas, por medio de la “*petite histoire*” o microhistoria (equiparable posiblemente con ciertas reservas a la “no ficción” del periodismo contemporáneo⁴⁷), pero con el fin de elaborar novelas verdaderas, porque “González y González plantea el retorno de la crónica, crónica mayor o historia narrativa, como la llama, al oficio de historiar, ya despojada de su carácter mítico y ficcional, pero no de su identidad narrativa”,⁴⁸ mientras que para White el discurso histórico narrativo siempre será una estructura fictiva.

De esta manera, el texto literario, por reciprocidad, también podría ser considerado un “artefacto histórico”, tanto como fenómeno de la cultura como por su contenido, sin embargo, Vargas Llosa, quien asume la posición balzaciana: “*le roman est l’histoire privée des nations*” (*Conversación: epígrafe*), sigue considerando a la novela un espacio de tramado ficticio de la historia, no como una forma del discurso histórico; así, como ya lo señalamos, su expresión “la verdad de las mentiras” puede entenderse como la presencia de lo histórico en la ficción y no como una variante de su teoría del deicidio:

La recomposición del pasado que opera la literatura, es casi siempre falaz juzgada en términos de objetividad histórica. La verdad literaria es una y otra la verdad histórica. Pero,

⁴⁶ Hayden White (2003). “El texto histórico como artefacto literario”, *El texto histórico como artefacto literario*, Paidós, Barcelona, p. 109.

⁴⁷ Vargas Llosa critica *A sangre fría*, de Truman Capote, un ejemplo clásico de “no fiction”, porque “Mi impresión es que en los casos de Truman Capote, Norman Mailer, Gay Talese o Tom Wolfe, lo literario llegaba a dominar de tal modo sus trabajos supuestamente periodísticos que estos pasaban a ser más ficción que descripción de hechos reales, que la preeminencia de la forma en lo que escribían llegó a desnaturalizar lo que había en ellos de informativo sobre lo que era creación.” Cfr. “Periodismo y creación: *Plano americano*”, *El País*, 19/V/2013 (http://elpais.com/elpais/2013/05/16/opinion/1368714188_384998.html); sin embargo, la vida del propio Vargas Llosa se narra por un periodista peruano como una novela, porque, afirma Santiago Roncagliolo, la “realidad es una novela”; además, porque también una “historia puede ser rigurosamente real y leerse con el placer de una novela”. Y, por si lo anterior no fuese suficiente, agrega que “la realidad está invadiendo la ficción”. Cfr., el prólogo a Sergio Vilela Galván (2011), *El cadete Vargas Llosa*, Alcalá Grupo Editorial, Alcalá la Real, Jaén, p. 11.

⁴⁸ De la Guerra (2004), *op. cit.*

aunque esté repleta de mentiras --o más bien, por ello mismo-- la literatura cuenta la historia que la historia que escriben los historiadores no sabe ni puede contar.⁴⁹

Por su parte, White retoma la idea de que la historia se ocupa de elaborar “mitos históricos” de acuerdo con los modelos que le proporcionan los mitos y los géneros literarios;⁵⁰ sin embargo, desde nuestro punto de vista, este uso de los arquetípicos míticos es comparable con el uso literario, es decir metafórico, que para designar un modelo explicativo se realiza en las “ciencias humanas”. Jean Meyer pone de ejemplo la psicología, el caso de Freud con la tragedia *Edipo Rey*, de la que éste extrae su teoría sobre el “complejo de Edipo”; por lo anterior, incluso una teoría cronotópica sobre los tiranos podría tomarse como un diagnóstico psicoanalítico de la historia porque, como dice Certau, “«la ficción es el otro reprimido del discurso histórico»” y la novela el “«*simulacrum*»” de la historia⁵¹; sin embargo, es necesario recordarlo, los géneros literarios no son la historia.

Empero, si según White la historia se explica mediante los géneros literarios y funciona como un artefacto literario, ¿cómo se explica la novela como un artefacto histórico? Funciona como una ¿“psicohistoria”? o como un ¿sobretamado?; es decir, ¿la novela es una “psicoterapia” de la historia? o las estructuras prenarrativas ¿se configuran como los traumas psicológicos? Para White:

Los historiadores buscan refamiliarizarnos con los acontecimientos que han sido olvidados, ya sea por accidente, desatención o represión. Más aún, los grandes historiadores se han ocupado siempre de aquellos acontecimientos de las historias de sus culturas por naturaleza más ‘traumáticos’; el significado de tales acontecimientos es problemático y está sobredeterminado en la significatividad que todavía tienen para la vida cotidiana...⁵²

De ser así, “el fin de la historia”, nos atrevemos a decir, podría ser concebido como la pérdida de la memoria y de su significado, el Alzheimer, la locura o la muerte social, pero la historia es una ciencia social y la literatura un arte con capacidades representativas y catárticas, como ya lo probó Ricœur.

⁴⁹ Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁰ White (2003), “El texto histórico...”, *op. cit.*, p. 110-111 y 116.

⁵¹ Michel de Certau, *Apud* White (2010), “La ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica”, *La ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Prometeo Libros, Buenos Aires, p. 169.

⁵² White (2003), “El texto histórico...”, *op. cit.*, p. 117, 119 y 121.

Después de lo anterior, es grande la tentación de atribuirle a la trama una cualidad intrínsecamente fictiva, lo que daría la razón a White para presentar al texto histórico como artefacto literario:

Los acontecimientos son *incorporados* en un relato mediante la supresión y subordinación de algunos de ellos y el énfasis en otros, la caracterización, la repetición de motivos, la variación del tono y del punto de vista, las estrategias descriptivas alternativas y similares, en suma, mediante todas las técnicas que normalmente esperaríamos encontrar en el tramado de una novela o una obra [...] ⁵³

Sin embargo, en la trama de *La fiesta*, por ejemplo, podemos observar dicha operación conciente de supresión y subordinación de los hechos históricos referidos a favor de un punto de vista. Es decir, dicha operación en el caso de una trama literaria se realiza de manera deliberada, no inconsciente, en función de la composición de la trama.

No obstante, pese a lo que dice este teórico acerca del papel activo del historiador en la elaboración de la trama literaria de la historia, pienso que se equivoca, pues las manipulaciones de la trama tienen sus límites (el registro documental es el límite de la ficción en la historia, reconoce el mismo White, aunque también arguye que éste sólo es una porción pequeña de la realidad histórica ⁵⁴), y se somete a la prueba de lectores con diferentes capacidades críticas, desde los pasivos hasta los más activos, como lo muestra el propio González y González en sus cuestionamientos a las diferentes maneras de historiar y en su rechazo a la misma novela histórica como género que suple a la historia, pero que, desde nuestro punto de vista, funciona más como signo del fenómeno de “intuición histórica”, como afirma Jean Meyer.

Así, creemos que lo que hace White en realidad es describir la función de la literatura histórica, que con frecuencia es un sobretramado de un conjunto de hechos, mediante la manipulación o parodización o pastiche del “arquetipo del polo «realista» de representación” y de la hiperbolización de “la naturaleza «mítica» de la historiografía”, ⁵⁵ procedimiento que, en verdad, no está lejos de las operaciones históricas, pero que es sometido a control por la acción crítica del historiador y del lector, que confrontan el texto

⁵³ *Ibid.*, p. 113.

⁵⁴ White (2010), “La ficción histórica...”, *op. cit.*, p. 169.

⁵⁵ White (2003), “El texto histórico...”, *op. cit.*, p. 121 y 123.

histórico con el artefacto literario, que según el autor no son más que “esbozos fraudulentos”.

Sin embargo, no obstante que White habla de la crónica ‘precodificada’ y de crónicas ‘calientes’ y ‘frías’ que permiten estructurar un relato, ese paso adelante es para retroceder, pues otra vez, con Lévi-Strauss considera los acontecimientos como aislados y articulados artificialmente por el historiador en continuidades: “las «presuntas continuidades históricas» que el historiador pretende encontrar en el registro son «obtenidas solamente a partir de esbozos fraudulentos» impuestos por el historiador sobre el registro”.⁵⁶

El argumento se basa en la exclusión que el historiador hace de algunos hechos, más que en una selección o una disposición ideológica de los hechos, y atribuye la exclusión a la necesidad de dar “coherencia” al relato, como parte de la “«naturaleza del mito»”.⁵⁷ Así, una historia coherente se convierte en mito, además porque, asegura White, su “artisticidad (...) trasciende la distinción verdad-realidad”.⁵⁸

Finalmente, me parece que la propuesta de lectura de la historia como artefacto literario de White es desmesurada y corresponde más bien a la lectura que se puede hacer de la literatura histórica:

como una metáfora extendida. Como estructura simbólica, (...) [porque] no *reproduce* los acontecimientos que describe; nos dice en qué dirección pensar acerca de los acontecimientos y carga nuestro pensamiento sobre los acontecimientos de diferentes valencias emocionales (...) recuerda imágenes de las cosas que indica, como lo hace la metáfora.⁵⁹

Así lo afirma, al asumirse plenamente posmoderno y concebir la historia como “«el mito de Occidente»”, en palabras de Lévi-Strauss, o “la historia como el fracaso (...) en encontrar significados en las cosas y procesos externos a la conciencia, que nos conduce a pensar que la historia –repensada, re-imaginada– podría guardar el secreto de cómo y por qué esta búsqueda fue equivocada”,⁶⁰ en sus palabras.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 124.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ White (2010), “La ficción histórica...”, *op. cit.*, p. 171.

⁵⁹ White (2003), “El texto histórico...”, *op. cit.*, p. 124-125.

⁶⁰ White (2010), “La ficción histórica...”, *op. cit.*, p. 175.

De esta manera, considerar la narrativa histórica “como una metáfora extendida” es, en otras palabras, tomar la historia como una alegoría, de acuerdo con la RAE, y atribuirle las propiedades no sólo estéticas sino emotivas del discurso, que no todas las obras históricas poseen; sin embargo, aunque la historia no es un discurso totalmente frío y objetivo, la metáfora une términos que en principio no son comparables y se presenta sólo como un recurso para la historia, que utiliza básicamente un lenguaje unívoco, porque la ambigüedad terminológica sólo le sirve como indicador de las explicaciones o imputaciones causales dentro del relato, según anota Ricœur, y le permite apoyarse en las intuiciones y en modelos explicativos e intertextuales y no, como postula White, para que el historiador realice “traducciones de los hechos en ficciones”.⁶¹

Sin embargo, la propuesta de White es muy importante: la visión de la historia gana mucho en su convivencia y confrontación con el artefacto literario-histórico, porque le permite confrontar sus discursos fríos con el entramado imaginario —es decir, literario o artístico— de la historia, que según Ricœur, es la operación básica del historiador al tramar la historia, porque “la historia sólo se traslada a lo irreal para discernir en él lo necesario. (...) En mi opinión, este razonamiento mira hacia dos frentes: a la construcción de la trama por una parte y a la explicación científica por otra”.⁶²

En tanto, la novela histórica gana en comprensión al ser vista con los ojos de White como un artefacto histórico modificado por las cualidades de entramado imaginario y con las implicaciones ideológicas de un discurso ficticio, aunque tome algunos elementos del discurso científico, pero con el fin de explicarlo por lo imaginario. De lo contrario, la teoría de la historia tendría más afinidades con las teorías de la postmodernidad en torno a los “relatos” y a la disolución de los géneros.⁶³

Por nuestra parte, compartimos, con Jean Meyer, la idea de que la literatura es un espacio privilegiado para la comprensión histórica: “Siempre he pensado que la literatura es

Cfr. además Julio Cortázar (1973). *Libro de Manuel*, Sudamericana, Buenos Aires, donde un personaje plantea el mismo objetivo metaliterario: reflexionar desde el plano de la ficción acerca de la búsqueda equivocada de la humanidad en la “pista” de la historia.

⁶¹ *Ibid.*, p. 126.

Cfr. también Helena Beristáin (2000). *Diccionario de poética y retórica*, Porrúa, México. Entrada alegoría. Un ejemplo de metáfora histórica es “la guerra de los pasteles”.

⁶² Ricœur (1998), *op. cit.*, p. 302-303.

⁶³ Cfr. Jean-Francois Lyotard (1998). *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Gedisa, México.

una de las fuentes de las intuiciones primordiales.”⁶⁴ El historiador considera que esta intuición es una de las pruebas de que es difícil mantener una posición dura desde el positivismo con respecto a las ciencias sociales o “ciencias humanas”, pero tampoco es partidario de la idea de que se trata de dos discursos perfectamente intercambiables ni de la abolición de los géneros, porque su diferencia se basa en la distinción entre los tipos de hechos que refieren: “Ciertamente hay una diferencia entre *res factae*, los hechos históricos, y *res fictae*, los hechos de ficción, inventados; y no estoy abogando a favor de la confusión de géneros, entre historia y ficción.”⁶⁵ Para la historia sólo cuentan los hechos históricos, mientras la literatura puede jugar con ambos tipos de hechos. Asimismo, Meyer señala también que el estilo o la forma del relato histórico es para varios historiadores similar al de las novelas, pero que algunos como Luis González y González o Paul Veyne prefirieron hablar de “novela verdadera” o “novela verídica”.

Recordemos que el primero aborrecía la literatura por “cuentera”, es decir, por mentirosa, mientras que Vargas Llosa defiende “la verdad de las mentiras” literarias, es decir, afirma que la literatura es una mentira que dice la verdad sobre la realidad, mientras que la realidad (la historia, su discurso privilegiado) es una verdad mentirosa, falsa por insatisfactoria, pero que es la fuente de un discurso que la transforma; es decir, la expresión “la verdad de las mentiras” implica su teoría genética de la novela y no la negación del discurso histórico:

las novelas mienten –no pueden hacer otra cosa– pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es (...) Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos –ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros– quisieran una vida distinta de la que viven. Para aplacar –tramposamente– ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela bulle una inconformidad, late un deseo.⁶⁶

⁶⁴ Jean Meyer (2010). “Historia y ficción, hechos y quimeras”, *Documentos de trabajo del CIDE*, Núm. 63, México, CIDE, marzo de 2010, p. 1.

<http://www.cide.edu/publicaciones/status/dts/DTH%2063.pdf> (consultado en mayo de 2011)

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Vargas Llosa, “La verdad de las mentiras”, *op. cit.* (1990), p. 6.

Meyer coincide con González y González en torno al necesario carácter narrativo de la historia, pero plantea las diferencias entre “hechos y quimeras” que conforman las bases o contenidos de “historia y ficción”.⁶⁷ Así, posiblemente podríamos plantear una idea simétrica con respecto al papel de la historia en la literatura, que sería también “una de las fuentes de las intuiciones primordiales” para la literatura, aunque no desde esa visión mecánica, de reflejo (lukacsiana), que han postulado con variantes, diversas escuelas realistas e incluso el mismo Vargas Llosa, al comentar la crítica postmoderna de la literatura: “Responsabilidad e inteligibilidad van parejas con una cierta concepción de la crítica literaria, con el convencimiento de que el ámbito de la literatura abarca toda la experiencia humana, pues la *refleja* y contribuye decisivamente a modelarla...”⁶⁸

Como González y González, Meyer agrega que “hay un *continuum* entre el arte del novelista y el del historiador”, que sería el puente entre la historia y la literatura; sin embargo, dice Meyer, al reflexionar sobre las teorías de Hayden White, el historiador “no hace literatura, porque depende de los archivos y de las operaciones técnicas que son parte del ‘oficio de historiar’”, es decir, del registro de los hechos y de las propias estrategias narrativas para organizar los documentos y la narración; por lo anterior, “la identidad estructural entre relato de ficción y relato de historia no conduce a la confusión y tampoco aniquila la pretensión del historiador a ‘entender’ un pasado que ha tenido una existencia verdadera y real”.⁶⁹

Isser lo expresa de otra manera, al plantear el papel epistemológico de las ficciones, no exclusivamente como un recurso literario o histórico, sino en su función ontológica; es decir, en relación con el conocimiento humano (científico o cotidiano) del mundo:

en epistemología encontramos ficciones a modo de presuposiciones; en la ciencia son hipótesis; las ficciones proporcionan la base de las imágenes del mundo y los supuestos por los que guiamos nuestras acciones son también ficciones.⁷⁰

Hasta aquí, parece claro que la relación entre literatura e historia se basa en el *continuum* narrativo, pero se aleja respecto al trato del material y sus fuentes, y que la

⁶⁷ Meyer, *op. cit.*, p. 1.

⁶⁸ Vargas Llosa (2001). "Posmodernismo y frivolidad", *El lenguaje de la pasión*, Aguilar, México, p. 38 (las cursivas son mías).

⁶⁹ Meyer, *op. cit.*, p. 1-12.

⁷⁰ Isser, *op. cit.*, p. 46.

verdad de las mentiras expresa una idea similar, pero distinta al radicalismo de White, la sobreescritura de la historia, un palimpsesto o transtexto, como esas pinturas que se pintan encima de otra previamente existente, pero cuyo ejemplo extremo puede ser el *Ecce homo* repintado con escasa pericia por una anciana en una localidad española.⁷¹ Una especie de deicidio histórico, como el que hace formular a Vargas Llosa su idea en torno a “la verdad de las mentiras”:

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 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). La raíz de su vocación es un sentimiento de insatisfacción contra la vida; cada novela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad.⁷²

⁷¹ Rocío Huerta. “La restauración de un eccehomo se convierte en un sainete mundial”, *El País*, 23 de agosto de 2013. http://cultura.elpais.com/cultura/2012/08/23/actualidad/1345709139_149007.html

⁷² Vargas Llosa (1971). *García Márquez: Historia de un deicidio*, Barral Eds.-Monte Ávila, Barcelona-Caracas, p. 95.

III. Apuntes para un cronotopo de la novela de los tiranos en América Latina

El cronotopo de la novela de los tiranos en América Latina, es decir, una forma particular del “proceso de asimilación en la literatura del tiempo y del espacio histórico real y del hombre histórico real”,⁷³ que buscamos definir para el análisis de *Conversación en La Catedral* y *La fiesta del Chivo* corresponde básicamente al siglo XX, aunque tiene importantes antecedentes en el siglo XIX, no como un modelo acabado, sino como una variante de la novela histórica romántica, con un referente histórico político y un tema familiar, como observa Antonio Castro Leal.⁷⁴ Sin hacer un análisis en detalle, se puede afirmar que el cronotopo del tirano latinoamericano es derivación de una tradición o modelo que inicia posiblemente con *Edipo*, pasa por *Macbeth* y continúa con *Fuenteovejuna*, *Amalia*, *Facundo*, *Tirano Banderas*, *El señor presidente* y *Ubu rey*, hasta dar lugar al ciclo de obras de los años sesenta-setenta del siglo XX, que aportan su modelo base, cuando se desarrolla lo que María Cristina Pons denomina una

relectura crítica y desmitificadora del pasado a través de la reescritura de la Historia. Esta reescritura incorpora, más allá de los hechos históricos mismos, una explícita desconfianza hacia el discurso historiográfico en su producción de las versiones oficiales de la Historia.⁷⁵

Dicha “relectura crítica” es una característica del cronotopo de la novela sobre tiranos y muestra cómo esa elaboración fictiva se ha transformado en la novelística latinoamericana y en particular en la obra de Vargas Llosa, para colonizar el espacio de la historia. En este cronotopo, el tirano surge, aunque no siempre, por lo general del estamento militar técnicamente moderno –pero no racional en el sentido habermasiano–, creado a partir de la lucha por las independencias de los países latinoamericanos en el siglo XIX; asimismo, el dictador es ficcionalizado como prócer o caudillo, padre o constructor de la patria y portador de la ideología del progreso.

La polémica iniciada por Sarmiento en el siglo XIX, en torno a la disyuntiva entre “civilización o barbarie” para los países iberoamericanos recién independizados, es una

⁷³ Mijaíl Bajtín (1989), “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, pp. 237-409.

⁷⁴ Antonio Castro Leal (1964). *La novela del México colonial*, Aguilar, México.

⁷⁵ María Cristina Pons (1996). *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*, Siglo XXI, México, p. 16. (Las mayúsculas son del original.)

fuerza ideológica importante de este cronotopo, además expresa las constelaciones intercambiables de caudillos liberales contra conservadores, o de federalistas contra centralistas, que se asumen como representantes de la nación y portadores del “progreso” a fines de esa centuria, modelo que se esperpenteiza en las novelas del siglo XX, precisamente a partir de la publicación de *Tirano Banderas*, del español Ramón Valle Inclán, cuando al contenido trágico o incluso épico del presunto conflicto entre civilización y barbarie se suma el gesto de lo ridículo.⁷⁶

Este cambio se observa también en el hecho de que el tirano actúa como un representante de las oligarquías y los imperialismos, inglés y español de fines del siglo XIX y estadounidense del siglo pasado; es decir, por una parte, el tirano es representante de la barbarie oligárquica y, por otra, de la “civilización” y la modernidad imperialistas, que funcionan como dos caras de una misma moneda.

En el caso de *Conversación y La fiesta*, como *La guerra del fin del mundo*, estas novelas, permiten observar este conflicto entre ámbitos tradicionales, a los que se adjudica el carácter de bárbaros, y los modernos o civilizados, posiblemente con una valoración variable, de negativa a positiva, de la civilización en términos de proyecto económico liderado o impuesto mediante la coerción por el ámbito urbano:

Vargas Llosa explora por tanto las fronteras, las zonas de encuentro y desencuentro de América Latina; tiende puentes para mostrar las recurrencias que pueden existir entre mundos rurales distantes, entre proyectos civilizadores procedentes de distintos polos urbanos, entre proyectos intelectuales y movimientos sociales, y rediseña el mapa imaginario de América Latina a partir de estas mismas y dolorosas recurrencias de proyectos fallidos y realidades incomprendidas.⁷⁷

⁷⁶ El esperpento combina lo trágico y lo ridículo:

“Max: La tragedia nuestra no es tragedia.

”Don Latino: ¡Pues algo será!

”Don Max: El esperpento.” [...]

“Don Max: Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.”

Cfr. Ramón del Valle-Inclán (1952). *Luces de Bohemia: esperpento*, en *Obras completas*, Vol. 1, Editorial Plenitud, Madrid, pp. 891-960, pp. 938-939.

Cfr. también Emma Susana Speratti Piñero (1957). *La elaboración artística en Tirano Banderas*, El Colegio de México, México.

⁷⁷ Liliana Weinberg (2004). *Literatura latinoamericana. Descolonizar la imaginación*, CCyDEL/UNAM, México.

Armas Marcelo considera que en la narrativa de Vargas Llosa no sólo ocurre una representación de este dilema latinoamericano, sino que observa una evolución y una toma de posición a favor de la civilización, en contraparte con la barbarie representada de manera genérica por las dictaduras:

Una línea recta que camina hacia la libertad individual, pero también colectiva, que distingue con nitidez entre la civilización y la barbarie, vieja discusión latinoamericana desde Sarmiento y mucho antes, tomando claro partido ideológico por la primera frente a la segunda sin ningún paliativo.⁷⁸

Adriana Sandoval señala, además, que la aparición de novelas sobre dictadores en el último tercio del siglo XX parece responder por lo menos a “una intención, consciente y deliberada”, surgida en alguna reunión entre fines de los años sesenta o principio de los setenta, de algunos autores agrupados en el llamado “boom”,⁷⁹ reunión que puede ser equiparable a la que tuvieron en la Villa Diodati los Shelley, Byron y Polidori para elaborar novelas románticas sobre el monstruo,⁸⁰ aunque en el caso latinoamericano estos monstruos no son en absoluto románticos, en todo caso son brutales, cursis o “huachafos” (con excepción de *Yo, el Supremo*, un dictador ilustrado que merece un análisis aparte) y son expresión de otro tipo de maldad irracional, no en términos románticos, pero sí utilitaria en términos geopolíticos. Son destructores y no extraviados o expulsados del paraíso como el Frankenstein de Mary W. Shelley.

Otras características importantes de esta variedad de novelas, apunta Sandoval, son la ya mencionada línea del esperpento, heredada de *Tirano Banderas*: “la explotación de la calidad absurda, ridícula, esperpéntica de los dictadores, tratados con un cierto grado de ironía y sátira”; además, con el tratamiento realista, “la introducción de un nivel mítico”, como en *El señor presidente*, y la introducción del “punto de vista del propio dictador”.⁸¹

Estas novelas con frecuencia obedecen a modelos de dictadores históricos (por ejemplo en *Conversación* es el “ochenio” del general Manuel A. Odría, y en *La fiesta del*

⁷⁸ J. J. Armas Marcelo (2008). “Jekyll y Hyde, las dos escrituras”, *Las guerras de este mundo. Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*, Pontificia Universidad Católica del Perú / Planeta, Lima, pp. 57-73, p. 61.

⁷⁹ Adriana Sandoval Lara (1989). *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana (1851-1978)*, México, UNAM, pp. 9-10.

⁸⁰ Abraham Stoker, et al. *El vampiro*, Siruela, Madrid, “prólogo”, p. 46.

⁸¹ Sandoval, *op. cit.*, p. 13.

Chivo la dictadura de Rafael Leonidas Trujillo), aunque otra línea invisibiliza al dictador real y destaca sólo la función; sin embargo, en algunos casos es posible inferir quién es dicho tirano histórico por el paratexto o el contexto del autor, como en el caso de Pinochet en *Casa de Campo*, del chileno José Donoso, que se encarna alegóricamente en la función del “mayordomo”.

En los años 60 y 70 del siglo pasado, dicha temática se ha elaborado confundiendo las categorías de tiranía y dictadura, para concentrarse sobre todo en el papel del dictador militar que deviene en tirano. Asimismo, a partir de los años 70 y 80, Vargas Llosa y otros autores como Octavio Paz han desplazado el tema del dictador hacia el del caudillo, para incluir al titular de la Revolución cubana que encabezó Fidel Castro desde 1959 hasta el 2008, e incluso al fallecido coronel Hugo Chávez, presidente electo democráticamente de Venezuela desde 1999 hasta su muerte en 2013, que intentó un golpe militar en 1992; durante ese lapso, Vargas Llosa definió, con disgusto del autor de *El ogro filantrópico*, el poeta Paz, al régimen político mexicano de partido dominante como una “dictadura perfecta”.⁸²

El mismo Vargas Llosa, reconciliado con la clase política mexicana, ha afirmado desde el año 2000 que la dictadura no era tan perfecta, como él creía; empero, lo interesante es que su antigua definición coincidía con la visión interior que en los años 60 del siglo pasado se elaboraba en los sótanos del régimen mexicano, al concebir su dominación como una “Tiranía Invisible que adopta la forma de un gobierno democrático”.⁸³

Respecto al punto de vista sobre los tiranos, en este cronotopo, en general es negativo y se concentra en destacar sus debilidades humanas, como la concupiscencia del Chivo en *La fiesta* o la corrupción o la sevicia con la que reprimen a sus opositores, pero, a diferencia del siglo XIX, las novelas no son en absoluto maniqueas, aunque conservan parte de esos rasgos, como puede observarse en *Conversación*, en la que los conspiradores reciben mejor trato si salen de los estamentos del poder que si son elementos populares.

⁸² Vargas Llosa (1994). “La dictadura perfecta”, *Desafíos a la libertad*, Aguilar, México, pp. 124-129.

Cfr. también Octavio Paz, Mario Vargas Llosa, Guillermo Cabrera Infante, et al. (1984), *América Latina: desventuras de la democracia*, Joaquín Mortiz/Planeta, México.

⁸³ Jacinto Rodríguez Munguía (2007). *La otra guerra secreta. Los archivos prohibidos de la prensa y el poder*, Debate/Random House Mondadori, México, pp. 33-45.

De lo anterior, se desprende también la ausencia del pueblo como personaje colectivo y activo.⁸⁴ Los personajes importantes son los tiranos y sus secuaces, por una parte, y los personajes individuales que se les oponen, por la otra, pero estos son solitarios y viven aislados, se alejan de los personajes colectivos y viven casi al margen de la historia. Por ejemplo, en *Conversación*, los estudiantes tienen una participación entre melodramática y heroica, además de inútil; mientras que en *La fiesta* el pueblo parece no existir, con lo que los universos diegéticos aparecen poco menos que vacíos.

Agreguemos que el tirano es un producto del espacio, del territorio “nacional”, y, en consecuencia, de las formas que adopta la dominación espacial centralista, por lo cual su configuración novelesca y sus acciones ocurren por lo general en las capitales de las repúblicas latinoamericanas: Lima en *Conversación en La Catedral* y Ciudad Trujillo/Santo Domingo en *La fiesta del Chivo*, por ejemplo.

Acerca del carácter por lo general pesimista de las representaciones tiránicas en la novela latinoamericana, Ángel Rama, en otro estudio precursor sobre el modelo, menciona la demanda en la América Latina del siglo XX de una literatura con moldes tradicionales con respecto a la representación de la realidad, impregnada por entonces de tiranos, pero con signo ideológico moderno y progresista:

En verdad, lo que se ha demandado frecuentemente es un nuevo *Facundo*, pero con una tesis exactamente inversa a la propuesta por Sarmiento; o un nuevo *Los de abajo*, pero con una ideología que se oponga a la desalentada que allí manifiesta Mariano Azuela; o una nueva *Doña Bárbara*, pero empleando una simbología que se adapte a los requerimientos de nuevos sectores emergentes en el horizonte social, en reemplazo de la pequeña burguesía progresista cuya ideología instrumenta narrativamente Rómulo Gallegos.⁸⁵

El crítico uruguayo menciona, además, que José Martí cambió la visión “europeocentrista” del fenómeno del caudillismo, al señalar que para gobernar se debía conocer “los elementos verdaderos del país”; sin embargo, agrega Rama, este exhorto llevó al otro extremo que justificó el fenómeno del caudillismo en *Revolución en la Revolución*, de Régis Debray, y *El cesarismo democrático*, de Vallenilla Lanz.⁸⁶ Como parte de ese cambio, considera Rama, *El señor presidente*, de Asturias, construye un arquetipo

⁸⁴ Sandoval, *op. cit.*, pp. 225-241.

⁸⁵ Ángel Rama (1976). *Los dictadores latinoamericanos*, México, FCE, p. 5.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 6-7.

latinoamericano, pues no sólo considera los aspectos históricos de la representación del tirano, sino que de manera fundamental agrega una visión antropológica, es decir, cultural:

Pues si se lo encara al nivel del arquetipo (...), no se buscará crear una imagen individual, o sea una biografía, sino que los elementos componentes de ella deberán absorber otros planos de significación, al menos dos: uno de ellos será histórico, económico y social, para cumplir con el carácter representativo de la totalidad humana que veía Martí en el tirano (“El gobierno no es más que el equilibrio entre los elementos naturales del país.”); otro tendrá una órbita más vasta porque traducirá las tendencias espirituales, la demandas psíquicas de una colectividad, y acaso lo que no nos atreveríamos a llamar constantes sino formas específicas de un determinado estadio del desenvolvimiento de la cultura, utilizando la palabra en su plena acepción antropológica.⁸⁷

En el primer nivel, dice, el modelo abandona las explicaciones psicologistas del tirano, como en el caso de Stalin, por su explicación contextual; pero lo anterior no es suficiente porque, además, esos elementos históricos y socioeconómicos generan “formas culturales específicas” que dan lugar a los arquetipos para representar la imagen del tirano, los cuales:

actúan sobre la constitución de lo que podría llamarse ‘el imaginario’ de las sociedades latinoamericanas (...) No es necesario recurrir a una explicación religiosa sobre constantes colectivas actuando en el inconsciente humano para reconocer que el ‘imaginario’ de los pueblos maneja imágenes que están cargadas de significación, donde se superponen diversos sentidos que responden a incitaciones personales o grupales o incluso colectivas de conformidad con el sistema de valores de una cultura. En ese venero pueden rastrearse esos ‘arquetipos’ entre los cuales están la imagen del ‘Caudillo’, del ‘Padre’, del ‘Sabio’, del ‘Señor Presidente’, del ‘Primer Magistrado’, del ‘Supremo’, del ‘Patriarca’, del ‘Bienhechor’, del ‘Generalísimo’ del ‘Conductor’, del ‘Guía’, del ‘Jefe’, del ‘Protector’, del ‘Comandante’, del ‘Déspota Ilustrado’, serie vastísima que se ordena sobre un eje paradigmático autorizando las incesantes variaciones de un modelo.⁸⁸

Es decir, el modelo funciona como un cronotopo que configura elementos históricos en un discurso artístico, en este caso la novela, para representar el fenómeno del caudillismo y la tiranía: “Más que un hombre es entonces una sociedad entera la que en él

⁸⁷ *Ibid.*, 9-11.

⁸⁸ *Ibid.*, 11.

funciona, o las demandas verdaderas aunque soterradas de una cultura.” De esta manera, la novela sobre el tirano no se transforma en una versión de la realidad histórica, corresponde más bien a una “cosmovisión” en la que están inscritos “el tiempo y las circunstancias en que estos escritores construyen sus obras”, además de las circunstancias del continente y el universo, porque: “Los narradores no buscan incorporar al panteón de las glorias nacionales a los dictadores y a sus esbirros, sino que pretenden comprender un pasado reciente cuya sombra se proyecta hasta hoy.”⁸⁹ Así, la intimidad del hombre poder, señala Rama, es un aspecto importante que se representa en la novela sobre tiranos. Sin embargo, para él, Asturias y Zalamea contemplaban esa intimidad desde la lejanía, fuera del palacio, pero en su análisis ya advertía un cambio:

Los nuevos narradores, en cambio, dan el salto en el vacío: no sólo entran a palacio. Husmean sus rincones, revisan las variadas guaridas del gobernante, sus residencias europeas, sino que se instalan con soltura en la consciencia misma del personaje y de ese modo ocupan el centro mismo desde donde se ejerce el poder y ven el universo circundante a través de sus operaciones concretas. Se trata de una drástica inversión de la visión.⁹⁰

Esta nueva visión en torno al tirano se enriquece con la representación, o con la aparente representación, de la totalidad del universo, como en *La sombra del caudillo* o *Conversación*, en las cuales no es necesaria la actuación directa del tirano para percibir la dominación ominosa sobre el mundo narrado:

En la novelas recientes sobre dictadores latinoamericanos, percibimos el poder a través de esa figura carismática que lo ejerce, la cual dispone en apariencia de toda la potestad humana. Nuestra percepción del poder es la de la persona que lo ha conquistado y a él se aferra hasta no ser nada más que eso, poder. Otro nivel, probablemente más complejo y más abstracto, será necesario para que un escritor intente ofrecer a la mayoría de los ciudadanos el panorama de las fuerzas que actúan y se combinan para dominarlos, sin tener que percibirlos reunidos y absorbidos por una conciencia humana y solitaria.⁹¹

Lo anterior nos devuelve al tema de la construcción de la imagen del tirano como personaje, el cual es representado básicamente de dos maneras: en el modelo tradicional, como telón de fondo o sombra (aunque también como función en los modelos más

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 12-15.

⁹⁰ *Ibid.*, pp.15-16.

⁹¹ *Ibid.*, pp.16-17.

innovadores) que cubre los acontecimientos narrados (así ocurre en *Conversación en La Catedral*), y en el modelo de la novela postmoderna como personaje íntimo, grotesco y “humano” al estilo goyesco (el caso de *La fiesta del Chivo*).

En otras palabras, en el modelo tradicional de las novelas históricas, los personajes históricos son secundarios y la historia es telón de fondo, aunque según Juan José Barrientos, al lado del modelo de *Ivanhoe*, en *Cinq Mars* de Alfred de Vigny, publicada en 1826, los personajes históricos aparecen ya en primer plano; sin embargo, en la novela histórica latinoamericana este modelo, donde “se cuenta desde un punto de vista de un personaje histórico”,⁹² tiene su auge al final del siglo XX. Así, la novela, percibida, según la cita de Balzac, como “la historia privada de las naciones”, se transforma en la historia privada de los personajes históricos, personajes que al hacerse visibles muestran sus aspectos íntimos, humanos, e incluso grotescos.

Si bien lo grotesco es un recurso destacado en la novela romántica europea, desde Valle-Inclán se utiliza para destacar las personalidades grandilocuentes y al mismo tiempo ridículas de los mandatarios tiránicos de América Latina. En lo grotesco, según Víctor Hugo, “por una parte se recrea lo deforme y lo horrible, y por otra, lo cómico y lo jocoso”.⁹³ En el caso de las novelas sobre tiranos, lo grotesco es un recurso importante para construir las personalidades de los mandatarios, por medio de la hipérbole y la parodia de sus caracteres negativos y presentar su “humana estupidez”, como ocurre de manera maniquea, por ejemplo, con Juan Manuel de Rosas en *Amalia*, de José Mármol; sin embargo, a diferencia del modelo romántico del siglo XIX, los personajes grotescos de las novelas de Vargas Llosa no construyen frente a ellos personajes con almas sublimes, pese al desgarramiento humano que padecen, sino personajes trágicos, como señala Ricœur, condenados además por su mala conciencia.

Podríamos agregar que en esta tradición, el modelo de *Tirano Banderas* y *El señor presidente* corresponde al modelo esperpéntico, como antecedente del modelo postmoderno grotesco de *La fiesta*, que combina el modelo del tirano histórico como telón de fondo de *Conversación*, con el esperpéntico. Así lo explica Vargas Llosa:

⁹² Juan José Barrientos (2001). *Ficción-historia. La nueva novela histórica hispanoamericana*, Difusión Cultural UNAM, México, pp. 13-15.

⁹³ Víctor Hugo (1967). “Prefacio”, *Cromwell*, Espasa Calpe, Madrid. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cromwell--0/html/feff3796-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm

Cuando escribí *Conversación en La Catedral*, una novela también inspirada en una dictadura, en este caso la del general Odría entre 1948 y 1956 en el Perú, el dictador no aparecía. En *Conversación en La Catedral* aparecen las manifestaciones del dictador, las acciones de los colaboradores del dictador, pero el dictador mismo es una sombra, alguien invisible. Decidí que en esta novela [*La fiesta del Chivo*] era muy importante que la narración tuviera como uno de sus ejes al propio Trujillo, su conducta personal y su conducta política. Lógicamente esto requería de una estructura muy amplia, distintos puntos de vista, uno de ellos el de Trujillo.⁹⁴

Además, los otros personajes de estas novelas aparecen también como “personajes espejo” en relación indirecta o directa con el tirano, de alguna manera lo proyectan a través de sus propias vidas, con un carácter épico en el modelo del siglo XIX (oponentes, en el modelo de los actantes) o con un carácter épico-existencialista en el siglo XX (tal es el caso de Zavalita y Urania en *Conversación en La Catedral* y en *La fiesta del Chivo*).

Asimismo, los personajes auxiliares, ayudantes o secuaces del dictador, son muy importantes en la configuración de la figura o imagen del tirano, porque, por ejemplo, en *Conversación* ellos son los vehículos o los representantes directos de la acción casi omnipotente del tirano, que actúa desde la sombra del universo diegético; mientras que en *La fiesta* el tirano actúa no sólo desde la sombra, además, lo hace de modo directo.

Con respecto a la estructura narrativa temporal, en el siglo XIX su representación es tradicional, con un narrador omnisciente y una línea temporal fija, mientras en el modelo del siglo XX el narrador se vuelve problemático, coral o polifónico, y la configuración temporal se hace fragmentaria, plural y compleja. Por ejemplo, en *Conversación en La Catedral* y en *La fiesta del Chivo*, el tiempo se configura de manera compleja, como un presente histórico opresivo y fragmentario, se condensa en el tiempo de la opresión y en su recuento (“la vuelta al pasado”) que lo reactualiza con una fuerza sevítica hacia el futuro pese a su pertenencia al pasado.

Respecto a los elementos carnavalescos,⁹⁵ si en el siglo XIX en general los elementos populares son representados con prejuicio, de manera grotesca, en el modelo del siglo XX se representan si las fuerzas populares que se oponen a los tiranos actúan en el

⁹⁴ Vargas Llosa (2001). *Literatura y política*, Tec de Monterrey/Ariel, México, pp. 100-101.

⁹⁵ Mijail Bajtín (1988). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid.

relato y lo amenazan; sin embargo, por lo menos en *Conversación en La Catedral* y en *La fiesta del Chivo*, esos elementos están ausentes o evidentemente degradados en la segunda obra, no obstante que enuncia el elemento festivo como un componente fundamental de la novela, pero en este texto funciona más bien como un factor “contracarnavalesco”, centrado en la cultura patriarcal y misógina del personaje y de la sociedad representada.

En resumen, enlistamos algunas características generales del cronotopo de la novela de los tiranos en América Latina del siglo XX:

1. Este cronotopo representa el ejercicio arbitrario, criminal o esperpéntico, a veces con características míticas o mágicas, del poder por parte de un actante providencial, el tirano, que se presenta como “caudillo”, padre o representante (de los valores culturales) de la nación.⁹⁶
2. Sin embargo, la representación popular no corresponde por lo general al modelo carnalesco de Mijail Bajtín,⁹⁷ que políticamente tendría como ejemplo extremo *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega; *Los ríos profundos* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de Arguedas, y hasta cierto punto *Los de debajo*, de Azuela, o *El cerco de Numancia*, de Cervantes, sino que aparece como un telón de fondo de la decadencia del tirano o como correspondiente a una cultura popular degradada y cómplice, por ejemplo en *Conversación* y en el caso extremo de *La fiesta del chivo*.
3. En el modelo, el tirano actúa en nombre del orden, la patria, el progreso y la modernidad, pero en realidad transforma el ambiguo dilema de “civilización o barbarie” en “civilización y barbarie”. Como “padre de la patria”, representa, además, los valores patriarcales y misóginos que se imponen paradójicamente sobre una rebelde patria reconvertida por medio de la violencia en “matria”.⁹⁸

⁹⁶ Aunque también podría representar el ejercicio del poder sin elementos criminales como producto de una voluntad ilustrada que se impone sobre la sociedad (por ejemplo, en *Yo, el Supremo*, de Augusto Roa Bastos).

⁹⁷ En *Conversación* y *La fiesta*, los rituales son grotescos, el humor es amargo y el lenguaje vulgar es extremadamente agresivo, no festivo. Cfr. Bajtín (1988), *op. cit.*, pp. 10ç

⁹⁸ O dicho en otras palabras, el tirano (encabeza el proceso de) civiliza(ción) por medio de la barbarie.

4. Por lo común, el actor que ejerce como mandatario surge del estamento militar y ejerce el poder apoyado en dicha fuerza, por lo mismo es prescindible y renovable; aunque más extraño, también es posible que surja del sector civil letrado (ambos casos ocurren en *La fiesta*).
5. Dicho mandatario precisa del reconocimiento de un poder superior externo.⁹⁹
6. El tirano puede ser representado directamente o como una “sombra” o telón de fondo. Su esfera de acción tiene efectos nocivos directos (si es ficcionalizado como actor o personaje) e indirectos (si sólo actúa por medio de adyuvantes) sobre los destinos de los otros personajes protagónicos.
7. Sus adyuvantes toman el carácter de secuaces o esbirros, son intermediarios del tirano que ejecutan los crímenes que sustentan la conservación del poder.
8. El espacio de dominio es básicamente urbano, corresponde principalmente a las capitales de los países, pero centraliza la dominación de tipo caciquil que se ejerce sobre la totalidad de la nación, incluido el vasto ámbito rural.
9. El tiempo corresponde a ciclos de violencia, corrupción y subdesarrollo, que se renuevan en cada crisis y puede representarse de forma lineal o fragmentaria.

⁹⁹ La acción de poder supremo corresponde como “adyuvante” a Estados Unidos por medio de su embajada y a la CIA.

IV. Las metamorfosis de la trama como estrategia para la construcción de la imagen del tirano

Paul Ricœur indica que la literatura es el espacio privilegiado de las metamorfosis de la trama y ésta es la característica fundamental que distingue al relato de ficción del relato histórico, así, señala: “Se puede formular la hipótesis de que las metamorfosis de la trama consisten en usos siempre nuevos del principio formal de *configuración temporal* en géneros, tipos y obras singularmente inéditas”;¹⁰⁰ en el caso de nuestro *corpus*, como relatos formalmente complejos e innovadores, centraremos el análisis en las estrategias que el autor de *Conversación* y *La fiesta del Chivo* utiliza para construir, mediante estas metamorfosis, las imágenes literarias del tirano, imágenes de ficción paradójicamente más vivas que las imágenes de los personajes de la historia, porque sus acciones se representan con recursos narrativos más complejos ante el lector.

En primer lugar, ambas novelas invisibilizan al narrador,¹⁰¹ al relatar, en apariencia, de manera objetiva y en tercera persona, como en el discurso histórico, y sin embargo también pertenecen al tipo de las novelas de *flujo de conciencia*, en las cuales la trama centrada en la acción ocupa un lugar secundario, porque los personajes se proyectan al primer plano por medio de sus propios pensamientos y discursos:

Por lo que se refiere al uso del *tú*, me han preguntado muchas veces, ¿quién es ese tú? ¿El narrador que habla al personaje?, ¿un punto de vista de la segunda persona?, ¿un narrador que habla desde la segunda persona? No, ese tú es el propio personaje desdoblándose y hablándose a sí mismo. [...] Ese tú es el de la intimidad. Es ese tú que usamos para hablarnos a nosotros mismos cuando reflexionamos, cuando divagamos, cuando mantenemos un soliloquio.¹⁰²

Sin embargo, en el *corpus*, estos discursos aparecen fragmentados, lo que dificulta al lector la comprensión total de la imagen y los propósitos de los personajes en las tramas novelescas, incluido el papel de los tiranos, porque los personajes se construyen como una

¹⁰⁰ Ricœur (2001) *Tiempo...II*, p. 384.

¹⁰¹ *Ibid.*

Cfr. también Vargas Llosa (1975), *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*, Seix Barral, Barcelona; y Luz Aurora Pimentel (2001). *El espacio en la ficción*, Siglo XXI, México.

¹⁰² Vargas Llosa (2001). *Literatura y política*, Tec de Monterrey/Ariel, p. 102.

suma de discursos fragmentarios; así, las características de los personajes vargasllosianos son: “la personalidad inacabada, la diversidad de los planos de conciencia, de subconsciencia y de inconsciencia, el hormigueo de los deseos no formulados, el carácter incoativo y evanescente de las formaciones afectivas”, de tal manera que: “La noción de trama aparece aquí desacreditada definitivamente”. Por esta razón, Ricœur interroga si es posible plantear para la novela el caso de la muerte de la trama: “¿Se puede hablar aún de trama cuando la exploración de los abismos de la conciencia parece revelar la impotencia del propio lenguaje para estructurarse y tomar forma?”¹⁰³

En torno a la presunta “muerte de la novela”, Vargas Llosa considera que, desde la perspectiva europea de los años 70, la novela “atraviesa un periodo de crisis”, lo cual no se puede generalizar para América Latina, e incluso Asia y África.¹⁰⁴ Pero a tal desafío responde, a nuestro juicio, con la tarea narrativa que realiza en *Conversación y La fiesta*, donde reconstruye la trama de la historia pese a que en el Perú, en la República Dominicana (y en el mundo) se vive en la época en que, de acuerdo con Benjamin, “«los hombres ya no tienen experiencia que compartir»”,¹⁰⁵ pero es la narración a contracorriente de tal incomunicación la que permite a Vargas Llosa representar esa experiencia fragmentada y aislada de las tiranías de Odría y Trujillo.

En la primera novela, por ejemplo, el personaje periodista choca con los prejuicios sociales y la ignorancia que ocultan la realidad de la historia como una representación burlesca, sin embargo en sus respuestas trata de explicar lo que la sociedad en general no alcanza a discernir, pese a que sabe que esa incomunicación con los otros aparece casi como una barrera insuperable para acceder a la terrible verdad, como en su propio caso inclusive:

–Pero yo no quiero que vuelvan los apristas –dijo la señora Lucía, asustada–. ¿Usted cree que van a sacar a Odría?

–(...) ¿Y, por último. Qué le importa que vuelvan los apristas?

–Esos son unos ateos, unos comunistas –dijo la señora Lucía–. ¿No son, acaso?

¹⁰³ Ricœur, *Ibid.*, 387-388 y 404.

¹⁰⁴ *Cfr.* Ricardo Cano Gaviria (1972). El buitre y el ave fénix, conversaciones con Mario Vargas Llosa, Anagrama, Madrid, p. 12.

¹⁰⁵ Benjamin, *Apud* Ricœur, *Ibid.*, p. 418.

–No señora, ni ateos ni comunistas –dijo Santiago–. Son más derechistas que usted y odian a los comunistas más que usted. (...)

–(...) Perdóneme por haberlo despertado, pensé que como periodista usted tendría más noticias. (...) (*Conversación*: 359)

En la segunda novela, el significado del tiranicidio, por ejemplo, se pierde en la confusión y el vértigo de los días inmediatos a la conspiración, en los que un cómplice vive las torturas y la duda de lo que debió significar la acción posterior, en parte debido a la incomunicación social y al temor con respecto a los objetivos, que abriera otro momento para la trama histórica:

A partir de ese momento, entró en un estado sonámbulo. El tiempo se eclipsaba, o, en vez de avanzar, giraba, monomaniática repetición que lo deprimía y encolerizaba. No saldría más de ese estado los cuatro meses y medio que le quedaban de vida, si es que eso merecía llamarse vida y no infierno, pesadilla. (*La fiesta*: 409)

Asimismo, en las obras bajo análisis, la trama se construye en la conciencia de los personajes principales, Zavalita y Urania, por medio de su memoria, son ellos quienes proporcionan el hilo de los hechos a partir de acontecimientos traumáticos que permiten la reconstrucción de la trama por un narrador invisible, sin embargo, la narración corresponde a la fragmentación de sus propias conciencias, a diferencia de lo que ocurría en el siglo XIX, con el relato de ficción realista, en el cual el narrador simula la función de un historiador objetivo, un Dios escritor, como decía Flaubert, o un observador objetivo y veraz de los personajes y su acción; función narrativa que justificaría la teoría de “la verdad de las mentiras”, en el sentido de que la ficción narrativamente se parece a la realidad, aunque paradójicamente proyecta un mundo humano íntimo más intenso en vivencias y sensaciones que la realidad cotidiana del mundo moderno.

Sin embargo, Vargas Llosa asume esta teoría más en función de la intensidad con la que se representa el mundo humano, que en función de la verosimilitud del tramado lineal de tipo tradicional, porque su obra no está compuesta por relatos temporalmente lineales ni por novelas de acción, sino por relatos fragmentarios, como en *Conversación*, pese a que asume en su papel de autor, de acuerdo con Balzac, que la novela es la “historia privada de las naciones”; pero tal fragmentación narrativa, señala Ricœur, cuestiona el valor

tradicional de verosimilitud y obliga a establecer un nuevo criterio, si se asume su permanencia, como en *Conversación*.¹⁰⁶

–Ninguno, papá –dijo Santiago–. No me pasa nada, palabra.

–El Pancras tuvo un hijo en Huacho hace un montón de tiempo y la mujer se le escapó un día y no la vio más –dice Ambrosio–. Desde entonces está tratando de encontrar a ese hijo. No quiere morirse sin saber si salió tan feo como él.

–Ése no se acerca para sondearnos sino para estar contigo –dijo Santiago–. Sólo te habla a ti y con qué sonrisitas. Has hecho una conquista, Aída. (*Conversación*: 126)

En el caso de *La fiesta del Chivo*, la fragmentación narrativa es menor, sin embargo los relatos confluyen en torno al mismo personaje y abordan simultánea y alternativamente dos temporalidades, como puede observarse en la siguiente cita, donde el presente narrativo se mezcla con el pasado, en el adverbio temporal en cursivas y negritas:

–Te presentaste en esa fiesta de gala sudando y en traje de campaña –el benefactor volvió bruscamente la mirada hacia el ministro de las Fuerzas Armadas–. Qué asco sentí.

–Venía a darle un informe al jefe de mi regimiento, Excelencia –se confundió el general Román, después de un silencio, en el que su memoria haría esfuerzos por identificar aquel antiguo episodio–. Una banda de facinerosos haitianos penetró anoche de manera clandestina en el país. ***Esta madrugada*** asaltaron tres fincas en el Capotillo y Parolí llevándose todas las reses. Y dejaron tres muertos, además. (*La fiesta*: 219)

Otra parte del problema formal consiste en identificar de dónde procede la voz narrativa que –de manera oculta– aglutina las voces fragmentarias de la novela y permite que se revelen al lector en el acto de reconfiguración de la trama o *mimesis* III. Asimismo, es necesario asumir que esa configuración fragmentaria y aparentemente caótica corresponde también a una idea (moderna o contemporánea) de realidad y que su reproducción ilusoria es asumida en la novela como una representación del mundo real: “Sencillamente, el argumento de verosimilitud se ha desplazado: antaño, la complejidad social pedía el abandono del paradigma clásico; hoy es la presunta incoherencia de la realidad la que exige el abandono de todo paradigma.”¹⁰⁷

¹⁰⁶ Ricœur, *Ibid.*, p. 389.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 394.

De tal manera, si aceptamos la premisa anterior, podemos afirmar que las novelas de Vargas Llosa “copian” –el término es de Ricœur– la realidad caótica y fragmentaria, como una convención de la representación de la realidad social. Pero la tarea no es sencilla, porque esta misma realidad pensada en términos históricos y novelescos demanda la construcción de tramas, aunque en el caso de las literarias, éstas son más complejas. Así, para el análisis de las estrategias utilizadas en estas novelas, resulta casi necesario “eliminar la dimensión *cronológica* de la narración a favor de su estructura *lógica*”.¹⁰⁸ En el caso de nuestro corpus, se asume el efecto de una simultaneidad narrativa en el caso de *Conversación*, así como la confluencia de historias o “vasos comunicantes” en el caso de *La fiesta*.

Voz narrativa y punto de vista

Ricœur funda las categorías de punto de vista y voz narrativa sobre la “noción de experiencia de ficción del tiempo”. Asimismo, como parte de esta “experiencia de ficción del tiempo”, remite a una teoría de la enunciación, que apunta a la capacidad de la narración para desdoblarse en *enunciación* (voz narrativa) y *enunciado* (punto de vista).

De acuerdo con Benveniste, Ricœur señala también que en el relato novelesco existen diferencias entre la narración, concebida como enunciación sobre acontecimientos pasados, y el discurso (enunciado), que permite la referencialidad personal, a diferencia de la narración, cuyo ejemplo acabado es la narración histórica o enunciación histórica, que remite a hechos en los que el hablante no tiene ninguna intervención, porque aplica un “criterio de no intervención del locutor en la narración”.¹⁰⁹ Pero en el plano de la ficción, tal oposición haría difícil la estructuración narrativa, por lo cual dicho criterio sólo es posible como un recurso literario, de tal manera, la ausencia aparente del narrador se convierte en una estrategia para dotar de aparente objetividad al relato, como lo hace Vargas Llosa:

Hablando de Martorell y su *Tirant lo Blanc*, el autor [Vargas Llosa] deja entrever sus ideales literarios: «... Martorell es también un novelista desinteresado: no pretende demostrar nada, sólo quiere mostrar. Lo que significa que aunque está en todas partes de

¹⁰⁸ *Ibid.*, 424.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 473-474.

esa realidad total que describe, su presencia es (casi) invisible... El primer requisito para que un autor sea invisible es que sea imparcial frente a lo que ocurre en el mundo de la ficción».¹¹⁰

Además, la citada experiencia de ficción del tiempo, aclara Ricœur, no corresponde al narrador, sino al personaje, pues “el mundo narrado [o diegético] es el mundo del personaje y es contado por el narrador”; sin embargo, también el personaje puede asumir su propio discurso sobre la experiencia de su acción y dissociarse en personaje y narrador, que es parte del efecto que logra Vargas Llosa en sus novelas, con la técnica que él llama de “las cajas chinas”. No obstante, este desdoblamiento entre narrador y personaje, Ricœur considera que ambas categorías son idénticas “en la medida en que el punto de vista lo es sobre la experiencia a la que pertenece el personaje y en la medida en que la voz narrativa es la que, dirigiéndose al lector, le presenta el mundo narrado”.¹¹¹

Si aceptamos esta idea, pese al problema de la “invisibilidad” del narrador, podemos plantear que el punto de vista en el *corpus* de trabajo corresponde a los protagonistas de las novelas: Santiago Zavala y Urania Cabral, aunque encontremos los discursos de otros personajes, sus “puntos de vista”, asumiendo la función de voz narrativa. Así, el problema es dilucidar de qué manera concreta esos puntos de vista construyen el punto de vista dominante en torno a la imagen del tirano, con las correspondientes diferencias entre sus “narradores objetivos”.

Sin embargo, el narrador objetivo es una estrategia constantemente puesta en duda en el *corpus*, pues al lado de la narración en tercera persona, en el caso de *Conversación y La fiesta*, que son novelas dialógicas, el narrador invisible cede constantemente la palabra a los personajes y crea otro problema de comprensión en torno al discurso de estos, por lo cual es difícil sostener esa oposición entre narración y discurso, por lo menos en el plano de la ficción, pues la representación novelesca necesita de una intermediación para presentar la experiencia del mundo de ficción.¹¹²

¹¹⁰ José Miguel Oviedo (1970). *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barcelona, Barral Editores, p. 47.

¹¹¹ Ricœur, *op. cit.*, 513.

¹¹² “En efecto, ningún arte mimético ha ido tan lejos en la representación del pensamiento, de los sentimientos y del discurso como la novela”, *Ibid.*, p. 514.

Ricœur señala que la categoría de punto de vista se apoya en la posibilidad de lectura de la novela en varios planos y en el de la “novela polifónica” postulada por Bajtín, que rompe con “el principio monológico”¹¹³. Como respuesta, Vargas elabora una idea cercana a la categoría del dialogismo con su teoría de la novela total:

Las tentativas modernas de la novela quieren dar una visión de un solo canal, de un solo nivel de realidad. Yo estoy, al contrario, por la novela totalizadora, que ambiciona abrazar una realidad en todas sus fases, en todas sus manifestaciones. No puede hacerse siempre en todas. Pero, mientras más fases consiga dar, la visión de la realidad será más amplia y la novela será más completa.¹¹⁴

El mismo Ricœur señala algunas tipologías que combinan esas formas de narración y que son aplicables a nuestro *corpus* de trabajo: por ejemplo, la *mimesis* de la consciencia de una persona distinta del hablante o “*mimesis of other minds*”, la *mimesis* de la consciencia de los textos en primera persona como la autobiografía o la confesión, o la *mimesis* de la consciencia que permuta la primera con la tercera persona, que también parece una variante moderna del tradicional “narrador omnisciente”.¹¹⁵ Pero la variante que parece corresponder al *corpus* es una suma de estas técnicas, como la del monólogo citado o autocitado, que corresponde a una narración indirecta o discurso indirecto, y la del estilo indirecto libre, técnica “inaugurada por Flaubert y Jane Austen”, el primero gran influencia en Vargas Llosa como lo expresa en *La orgía perpetua*.

En su análisis de *Madame Bovary*, Vargas Llosa postula un narrador “protoplasmático”, el cual se desdobra en varios narradores, como un “narrador-personaje plural, el misterioso nous”, que dicho sea de paso es un “personaje” inactivo, no habla de sus acciones y como testigo sólo sirve para “apuntalar la verosimilitud de lo contado”.¹¹⁶ Este narrador se desvanece y da lugar a otro omnisciente, con “facultades divinas”, el cual es “quien narra casi todo lo que ocurre y quien describe casi todo lo que hay en la realidad ficticia”. Vargas lo divide asimismo en un “relator invisible” y un “narrador filósofo”, quien hace juicios importantes para modelar el plano ideológico de la realidad ficticia, sin embargo, su diferencia con el “narrador omnisciente” es que él lo hace de manera breve y

¹¹³ *Ibid.*, pp. 523-529.

¹¹⁴ *Apud* Oviedo, *op. cit.*, pp. 58-59.

¹¹⁵ Ricœur, *Ibid.*, p. 515.

¹¹⁶ Vargas Llosa (1975), *La orgía perpetua*, *op. cit.*, pp. 213-214.

esporádica, rotunda y categórica.¹¹⁷ Ricœur denomina estilo indirecto libre a este narrador “protoplasmático” de Vargas Llosa:

consiste no en citar el monólogo, sino en narrarlo; ya no se hablará, pues, de monólogo citado, sino de monólogo narrativizado (*narrated monologue*). Las palabras son, sin duda, en cuanto al contenido, las del personaje, pero son citadas por el narrador en tiempo pasado y en tercera persona.¹¹⁸

Vargas Llosa agrega, sobre todo en *Conversación*, para hacer más difícil o compleja esta técnica, los discursos de otros personajes, monólogos o diálogos, dentro del discurso de los personajes, técnica que él denomina “cajas chinas” y otros críticos “diálogos telescópicos”. La técnica de las “cajas chinas”, dice Ewa Kobylecka, es una estructura narrativa que genera otras historias, al estilo de *Las mil y una noches* y *la mise en abyme*; Genette, agrega Kobylecka, la llama “diferencia de niveles narrativos”.¹¹⁹

Además, como señala Ricœur, al estilo de Joyce, Vargas Llosa elimina las marcas ortográficas y rompe las reglas gramaticales y de sintaxis entre los discursos del narrador y de los personajes, y como el irlandés,

realiza la más completa integración en el tejido de la narración de los pensamientos y de las palabras de otro: el discurso del narrador se hace cargo del de el [sic] personaje prestándole su voz, mientras que el narrador se pliega al tono del personaje.¹²⁰

Los personajes espejo, funciones hipotácticas del tirano

En *Conversación en La Catedral* y *La fiesta del Chivo*, la imagen del tirano se configura mediante una estrategia que se apoya en la construcción de los demás personajes que, como “efecto de sentido”¹²¹ del discurso narrativo, actúan en razón de la existencia de un poder mayor, es decir, en términos greimasianos, de un actante o “una esfera de acción” que se manifiesta a través de ellos. Esta estrategia de representación puede ser indirecta o directa.

¹¹⁷ Vargas Llosa, *Ibid.*, p. 216-223.

¹¹⁸ Ricœur, *op. cit.*, p. 517.

¹¹⁹ Ewa Kobylecka (2010), *El tiempo en la novelística de Mario Vargas Llosa*, Academia del Hispanismo, Pontevedra, España, pp. 85-86.

¹²⁰ Ricœur, *op. cit.*, p. 517.

¹²¹ *Apud* Pimentel, *op. cit.*, p. 59. También Mijaíl Bajtín ha dicho: “La lucha de un artista por una imagen definida y estable de su personaje es, mucho, una lucha consigo mismo”. *Cfr.* “Autor y personaje en la actividad estética”, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 1992. p. 13.

Por ejemplo, en *Conversación* el tirano es un efecto indirecto de la acción de los personajes, no un personaje más en escena, de manera similar a lo que ocurre en la obra de teatro *Esperando a Godot*, aunque cabría afirmar también que el relato, mediante el *motto*, propone al tirano como un producto fatal de la totalidad del universo diegético, que es “el Perú jodido”. En el caso de *La fiesta*, el tirano también es una proyección de este efecto de sentido de los demás personajes, pero es además un actor más que los afecta y construye de manera directa con su acción, es decir, es un personaje más en escena.

Este efecto de sentido es posible mediante la representación de acciones humanas a cargo de una entidad de la narración llamada personaje, cuya función es asumir un rol en relación con uno o varios conflictos que lo obligan a actuar o cumplir una función; esta entidad en el relato fáctico (como en el periodismo o la historia) tiene una correspondencia directa con un referente real, pero no así en el relato de ficción, en el que el personaje, cuando posee una baja referencialidad, cobra una autonomía casi absoluta con respecto a la realidad, a la que algunos críticos (entre ellos el mismo Vargas Llosa¹²²) llaman “realidad real”, para distinguirla de una “realidad ficticia”, como representación textual del mundo real. Así, en *Conversación* ocurre un entrecruzamiento de tiempos y espacios reales para configurar un espacio de ficción en el que el único personaje real, es decir, con referente histórico, el general Odría, no es representado en escena. En *La fiesta*, el espacio, el tiempo y casi todos los personajes tienen un referente histórico, con excepción de la protagonista Urania Cabral, cuyo vacío referencial permite operar los procesos de ficcionalización y disfraz de los demás personajes con referente histórico.

Para Greimas, un actante se analiza de dos maneras: funcional y cualificativamente. La primera refiere la descripción de sus actividades en un universo ideológico, mientras que la segunda corresponde a la conceptualización de una “axiología colectiva”¹²³; sin embargo, ambas definiciones se complementan, así, un actante se define en principio por “aquello que constituye la *esfera* de actividad” de un actor o *sujeto* en relación con su objeto en un

¹²² Raymond L. Williams (2001). *Vargas Llosa: otra historia de un deicidio*, Taurus/UNAM, México, pp. 87-88.

¹²³ Greimas, A. J. (1976) “Reflexiones acerca de los modelos actanciales”, *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, pp. 263-264. Es decir, este autor se refiere a un conjunto de reglas éticas que regulan la actuación de los personajes de acuerdo con una esfera de actividades, por ejemplo la de Dios o el diablo, como se explicará más adelante.

“microuniverso”, es decir, en una totalidad significativa, por ejemplo el tirano Trujillo y su dominación en la República Dominicana en *La fiesta del Chivo*.

Además, en el modelo actancial de Greimas, la ausencia de un personaje puede interpretarse como “efectos dramáticos producidos por la espera de la manifestación de un actante, lo cual no es lo mismo que la ausencia, sino más bien su contrario”,¹²⁴ como ocurre con el general Odría en *Conversación*. Asimismo, esta relación entre actantes y actores es hipotáctica; es decir, un actante como el tirano, tiene en los actores manifestaciones de su esfera de actividad. De tal manera, los actantes son metalingüísticos en relación con los actores particulares, porque refieren a las esferas de acción.¹²⁵ Por ejemplo, a partir del estudio del mitólogo Georges Dumézil, Greimas indica que es posible identificar “la esfera de actividad del dios” y crear un *corpus* con sus cualificaciones, lo cual “permite establecer la fisonomía moral del dios considerado”.¹²⁶

En términos lingüísticos, afirma Greimas, el sujeto es una función sintáctica permanente en una “proposición-«espectáculo»”, es decir, “alguien que hace la acción”, mientras que el objeto es “alguien que sufre la acción”. A partir de esto elabora su esquema actancial en forma de oposiciones:

sujeto vs actante (objeto)
destinador vs destinatario¹²⁷

Greimas introduce además las nociones de destinador y destinatario, que se articulan por el deseo. El esquema con base en el deseo es algo confuso –porque es difícil definir en qué consiste la noción de deseo en un esquema estructural hasta que el sujeto se identifica con el héroe–, aunque es posible utilizarlo de manera provisional porque este deseo permite sintetizar algunas de las líneas de acción del relato, que se identifica por los propósitos de los personajes.

Así, en *Conversación*, Santiago es el sujeto y el héroe en busca de pureza, que se rebela contra el destinador, el tirano inaccesible, invisible como el narrador, cuyo destinatario es el Perú, pero cuya degradación alcanza al héroe en su búsqueda y deseo de pureza:

¹²⁴ *Ibid.*, pp. 263-293, p. 283.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 268.

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 263-264.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 265.

Santiago = sujeto = el héroe
objeto = pureza

Destinador = Odría

Destinatario = el Perú “jodido”

Por otra parte, en *La fiesta*, Urania es el sujeto, la heroína que, en su búsqueda de inocencia y pureza, se rebela contra el destinador, en su caso el doble fantasma del tirano,¹²⁸ también inaccesible e invisible, en el segundo plano temporal del relato, como el narrador, pero cuyo destinatario aparece como un enigma, pues además de anacrónica, en su rebelión no hay aspectos épicos, sino más bien un vacío existencial que se enfrenta al pasado:

Urania = sujeto = la heroína
objeto = pureza, inocencia

Destinador = Trujillo

Destinatario = ¿pasado?

Además, en su búsqueda, encarnada en la rebeldía y su oposición al “destinador” e incluso al “destinatario”, ambos “héroes” tienen “adyuvantes”, así como “oponentes”. Los primeros, señala Greimas, operan “en el sentido del deseo, o facilitando la comunicación”. La función de los segundos, “por el contrario, consiste en crear obstáculos, oponiéndose ya sea a la realización del deseo, ya sea a la comunicación del objeto”.¹²⁹

Greimas admite que este cuadro en apariencia es maniqueo, se trata de “actantes que representan, de modo esquematizado, las fuerzas malhechoras y bienhechoras del mundo, encarnaciones del ángel de la guardia y del diablo del drama cristiano de la Edad Media”.¹³⁰ En la novela moderna (en la realidad), esta representación axiológica¹³¹ es más compleja, como lo muestra la mala conciencia del héroe de *Conversación* y su búsqueda de apoyo en personajes ambiguos (Ambrosio y Carlitos) para lograr su “purificación”, lo cual lo

¹²⁸ Fantasma doble porque se trata de un personaje muerto histórica y ficcionalmente.

¹²⁹ Greimas, p. 273.

¹³⁰ Greimas, p. 274.

¹³¹ En el sentido del marco de valores éticos que rigen la esfera de acción de los personajes, por ejemplo la de un actante con función de periodista.

convierte en un antihéroe en el sentido vargasllosiano,¹³² es decir, en un personaje un tanto rebelde de una sociedad en general mediocre y gris. El caso de Urania es distinto, porque procedente de un espacio externo su rebeldía es contra un tiempo pasado y contra los fantasmas de esa axiología tiránica sobrevivientes en el espacio dominicano degradado; sin embargo, pese a que su rebelión es verbal, tiene a sus oponentes y a sus adyuvantes dentro de su familia: en sus tías y su sobrina.

Por otra parte, estos adyuvantes u oponentes, dentro del análisis greimasiano, son una especie de personajes secundarios casi prescindibles, ya que en la terminología de Greimas son “‘participantes’ circunstanciales, y no (...) verdaderos actantes del espectáculo”, una especie de “‘formulaciones hipotácticas del actante sujeto’”.¹³³

Con respecto al mito generado por el deseo, Greimas señala que el actante se concentra “sobre el objeto del deseo perseguido por el sujeto, y situado como objeto de comunicación, entre el destinador y el destinatario...”¹³⁴ Por ejemplo, en el caso de la conversación entre Santiago y Ambrosio, el objeto es la pureza buscada y deseada, pero que Ambrosio como destinatario elude, o en el caso de Urania, se concentra en la revelación de la verdad que destruye los mitos familiares.

Greimas llama “‘investimiento temático’” a la relación entre el sujeto y el objeto, que es de orden teleológico entre el “‘poder hacer’” y un “‘hacer’ práctico o mítico”, que comporta un investimiento sémico más pesado, de “‘deseo’”, que se transforma al nivel de las funciones manifestadas, en “‘búsqueda’”; Greimas ejemplifica su idea con el cuadro de un militante comunista que bien podría adaptarse para atribuirlo a un episodio del protagonista de *Conversación*:

Sujeto...	Hombre [Santiago];
Objeto...	Sociedad sin clases;
Destinador ...	Historia;
Destinatario ...	Humanidad;
Oponente ...	Clase burguesa [Odría, familia];

¹³² Vargas Llosa (1985), *La orgía perpetua*, Bruguera, Barcelona, pp. 191-192.

¹³³ Greimas, *op. cit.*, pp. 274-275.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 276.

Adyuvante Clase obrera [célula comunista Cahuide]¹³⁵

Greimas señala que dicho investimento con base en el deseo también opera de manera negativa, a partir de los temores: obsesión vs fobia. Sin embargo, el investimento temático sólo es un indicador, pues en el caso de Santiago el deseo no es tan pesado o sémico y es neutralizado por sus fobias, temores y prejuicios que lo hacen dar la espalda a Cahuide; lo mismo podría decirse con respecto a su función de periodista y al investimento temático de buscador y comunicador de la verdad, que pronto se frustra en el diario *La Crónica*, no así el deseo de pureza, que por su elevado valor parece cumplirse en La Catedral, pero de una manera degradada, no a la manera trágica del arquetipo edípico. En el caso de Urania, su deseo de revelación de la verdad es catártico pero al mismo tiempo gélido; es decir, opera de manera negativa sin mayores consecuencias, aunque el final abierto sugiere un cambio apenas perceptible en sentido “positivo”.

Tirano-dios padre

Además, podemos afirmar que la función actancial del tirano en estas novelas es equiparable a la de un dios todopoderoso en un nivel terrenal y no místico, degradado desde la perspectiva temporal ya anotada. Los tiranos ficcionalizados en *Conversación* y en *La fiesta del Chivo* tienen por función en los relatos ejercer el rol de mandatarios con poderes que se pretenden absolutos, pero ellos son a su vez determinados por factores “reales e históricos” de dicho universo diegético, relacionados por supuesto con el referente histórico, que no es el tema de este análisis sobre la función de los personajes tiránicos, pero que en la novela está subsumido en el discurso de los personajes y que puede tipificarse provisionalmente como “determinaciones darwinistas”, por su carácter positivista, al estilo del *Facundo. Civilización y barbarie*, de Sarmiento. Sin embargo, dichas determinaciones son legibles a partir de las marcas espacio-temporales y la ubicación de la perspectiva o punto de vista narrativo que expresa “el Perú jodido” y la visión de la Ciudad Trujillo-Santo Domingo de *La fiesta*. El tirano aparece así como una representación cultural y casi institucional del ejercicio del poder en el universo diegético, casi institucional, porque su permanencia está sujeta a la institucionalización de la traición,

¹³⁵ *Ibid.*, p. 277.

de la violencia militar, de la corrupción y del subdesarrollo político. Su existencia como personaje en el mundo de ficción está sujeta al propio rol de los personajes dentro de la maquinaria del poder, a la suma de las acciones que se combinan para crear su imagen inestable.

Asimismo, como en la novela *La sombra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán, se puede observar que la sombra del tirano, en mayor medida en *Conversación* que en *La fiesta*, cubre toda la trama como un “dios todopoderoso” y desde luego las posibilidades de acción de los personajes, que actúan como sus espejos, ya sea como opositores o como ayudantes o personeros de este poder desbordado y despiadado.

Los personajes literarios, al responder a un personaje con existencia ficticia pero también real, se trasladan como efecto de sentido de la ficción a la realidad histórica, la del Perú del ochenio (1948-1956) en *Conversación* o la de la República Dominicana durante el trujillato (1930-1961) en *La fiesta del Chivo*, mediante diversas marcas textuales de carácter espacial y temporal.

En *Conversación*, los personajes son actores ficticios con un rol predeterminado en el mundo narrado que ocupan el espacio real, lo colonizan e invaden, e incluso suplantando las identidades reales de algunos personajes históricos, excepto la del tirano, que desde la zona umbría del relato y como único referente real tiraniza a los personajes y de cierta manera los “determina”. En *La fiesta* ocurre de otra manera, porque la mayoría de los personajes tienen un referente histórico excepto Urania Cabral, por lo que en este caso es el personaje ficticio el que coloniza el territorio de lo histórico, de lo real, sin embargo lo hace también desde la común zona umbría del tirano.

El tirano antisujeto

Ricœur afirma que el esquema inicial de los actantes en la Semántica estructural de Greimas es sencillo y acrónico, pero que evoluciona en obras posteriores hasta incorporar elementos que dinamizan el modelo e incorporan un tratamiento del tiempo desde la perspectiva de la semiótica narrativa. Para Ricœur, el punto de partida de esta dinamización reside en las posibilidades de transformación de “la estructura profunda”, es decir, de las seis funciones de Greimas: sujeto-objeto, remitente-destinatario y adyuvante-oponente: “El

relaciones y a configurarlos en transformaciones. El tirano aparece de esta manera como el antisujeto, cuyo programa es confrontado por el programa del sujeto.

Este antisujeto se percibe también como una transformación o variante del destinador y sus adyuvantes, que en nuestro análisis de Conversación puede atribuirse a todos los avatares del tirano Odría con los que se confronta el sujeto Zavalita, principalmente al negro Ambrosio. En el caso de La fiesta, el antisujeto es Trujillo, cuyo variante es el padre de Urania, Agustín Cabral, cerebro del programa político del tirano, es decir, adyuvante intelectual. El programa básico de estos tiranos es conservar el poder, es decir, mantener la esfera de acción que corresponde al mandatario, mientras que los sujetos confrontan al poder, con escaso éxito.

Además, agrega Ricœur, aun antes de configurar a los actores o la estructura “figurativa” en el relato, en este plano aparece “el esqueleto” de la estructura narrativa o “secuencia performativa”, expresado mediante los tres enunciados narrativos constitutivos de la actuación (“confrontación, dominación, atribución”).¹⁴¹

Sin embargo, el modelo, agrega, no incluye un plano figurativo o de manifestación directa de los personajes, ya que Greimas considera que éste no constituye una actividad autónoma, por lo cual “el término de trama” no aparece en su vocabulario, pero da lugar a una “semántica de la acción” que se apoya en la teoría del enunciado narrativo y que muestra el carácter mixto del modelo, semiótico y práxico.¹⁴²

En el caso de Conversación y La fiesta, las dimensiones de prueba y búsqueda son dinámicas pues el elemento diacrónico es fuerte, pese a la aparente inmovilidad narrativa de las “conversaciones”. La prueba para el protagonista Zavalita, expresada en el motto (“joderse”), le lleva a la búsqueda de una purificación en las respuestas a las preguntas (casi periodísticas) del porqué, cómo, cuándo, dónde comenzaron el daño y la prueba, y a explorar en esas respuestas, que son enunciados de confrontación, dominación y traslación, las transformaciones propias y de los otros personajes bajo los efectos de la acción tiránica del destinador, el general Odría. En La fiesta, la prueba para Urania se transforma en el lapso de 35 años de exilio, entre la prueba con el Chivo y la confesión ante la familia, cuya dinámica actualiza y supera el pasado-presente de la esfera de acción del tirano.

¹⁴¹ Ricœur, p. 453 (las cursivas son del autor).

¹⁴² *Ibid.*, p. 464.

Así, la búsqueda de una purificación configura los relatos no como una simple secuencia o cronología, sino como relatos complejos y laberínticos, como la propia búsqueda o, en palabras de Ricœur, como “una distensión del espíritu” de Zavalita y de Urania, sometidos a la temporalidad opresiva de las tiranías; “esta distensión es proceso temporal que se expresa por medio de las demoras, los rodeos, las incertidumbres y toda la estrategia de procrastinación [aplazamiento] de la búsqueda”.¹⁴³

Desde luego, en *Conversación*, las oposiciones estarían construidas sobre la base del deseo y la búsqueda de purificación de Zavalita y su prueba expresada en el “joderse”. Así, de acuerdo con el cuadrado semiótico de Greimas, en *Conversación* podemos observar estas transformaciones de la prueba y la búsqueda en los roles de Zavalita y los diferentes personajes espejo del tirano, principalmente Ambrosio: el Deseo de purificación contradice al “Joderse”, el Deseo de purificación es contrario al No deseo de purificación y el Deseo de purificación presupone al No “Joderse”:

Zavalita	Deseo de purificación	Joderse
El negro Ambrosio	No deseo de purificación	No joderse

Además, la prueba y la búsqueda tienen expresión en la “relación polémica” de los enunciados implícitos en la “conversación”; esto es perceptible en la polémica entre los programas de Zavalita y Ambrosio (sujeto y avatar del antisujeto), pues sus enunciados-programa persiguen objetivos distintos con respecto al conflicto común (la prueba); por un lado, Zavalita busca obtener la confesión (y la purificación de) Ambrosio y éste, por el otro, eludir un pasado vil y transformarlo en paraíso perdido y puro; esta relación polémica se completa con un movimiento de traslación, que de acuerdo con Ricœur es “la atribución de un objeto-valor (...) significa que un sujeto adquiere aquello de lo que otro está privado,”¹⁴⁴ que es lo que ocurre en la relación entre Santiago y Ambrosio, como hermanos de un mismo mal, la dominación del tirano.

En el caso de *La fiesta*, también las oposiciones están construidas en torno al deseo y la búsqueda de purificación a partir de la prueba de Urania con el Chivo y la confesión,

¹⁴³ *Ibid.*, p. 450.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 453.

que la familia no está dispuesta a aceptar como copartícipes de la culpa y la prueba. Sin embargo, como parte de la misma dinámica anotada por Greimas, a partir de la confesión y la catarsis ocurren transformaciones en los personajes espejo del tirano, principalmente en la sobrina de Urania:

Urania	Deseo de purificación	Autoengaño
Tía	No deseo de purificación	Confesión

La confrontación entre Urania y su tía, como en el caso de Zavalita con Ambrosio, ocurre al nivel de los enunciados-programa sobre el valor que conceden al pasado tiránico, que la familia percibe como tiempos mejores que no admiten impugnación, pese a que el conflicto familiar con el tirano era más o menos evidente, pero tras la catarsis de la confesión parecen encaminarse a una transformación en la que tanto Urania como su familia se reconcilian y aceptan la traslación, es decir, el intercambio de aquello de lo que carecen: la verdad y la tragedia.

Segunda parte

V. Estrategias literarias para la construcción de la imagen del tirano en *Conversación en La Catedral*

La construcción de la ausencia dominante

Ya mencionamos que en *Conversación en La Catedral* la imagen del tirano se construye mediante una estrategia indirecta de representación que se apoya en la construcción de personajes que, como funciones hipotácticas de la esfera de acción del mandatario tiránico, actúan en razón de la existencia de un poder mayor que sólo se manifiesta a través de ellos. Es decir, en este caso, el general Odría no es un personaje más directamente en escena, sino que el relato, mediante el *motto* “¿En qué momento se había jodido el Perú?”, lo proyecta como un producto fatal de la totalidad del universo diegético degradado, es decir, “jodido”.¹⁴⁵ Sin embargo, pese a que el general Odría no es representado directamente en escena, domina la trama por medio de la acción de sus secuaces y oponentes a lo largo del relato, por lo que su sombra se proyecta en toda la trama y domina las posibilidades de acción de los demás actores.

Asimismo, recordemos que la función actancial del tirano es equiparable a la de un dios todopoderoso de carácter patriarcal que, sin embargo, actúa en el relato dentro de una dimensión temporal humana y perecedera, por lo que Odría en *Conversación* aparece determinado por factores de apariencia real e histórica, como una representación cultural y, por lo tanto, institucional del ejercicio del poder en el universo diegético; por ejemplo, cuando ocurre un motín y un personaje nominado sólo como “el que daba las órdenes” asume la esfera de acción del tirano:

—Unos millonarios que antes le lamían las botas a Odría y ahora quieren fregarle la paciencia —dijo el que daba las órdenes—. Eso es la Coalición.

¹⁴⁵ Joder implica, en su sentido picaresco, la “viveza criolla”. Es equivalente a lo que pudorosamente Salazar Bondy llamaba la “palabra proscrita”: “Hay una palabra proscrita que expresa mejor, más gráficamente, este «valor» inscrito en la tabla axiológica del criollo. ¿Qué es esa viveza? Una mixtión en principio, de inescrupulosidad y cinismo. Por eso es en la política donde se aprecia mejor ese atributo? En síntesis, consiste en la flexibilidad amoral con que un hombre deja su bandera y se alinea en la contraria, y en el provecho material que saca, aunque defraude a los suyos, con el cambio.” Pero en la novela, joder adquiere un sentido morboso del ejercicio del poder, equiparable a la práctica del acto sexual como dominación, violación, mutilación del espíritu individual y colectivo en el conjunto humillante de las relaciones sociales, como lo manifiestan los papeles de Ambrosio, Trinidad López, Queta, Hortensia, Zavalita y el Perú. *Cfr.* Sebastián Salazar Bondy (1968). *Lima la horrible*, México, Era, pp. 29.

–Y por qué les permite Odría que hagan manifestaciones contra él –dijo Téllez–. Se ha ablandado mucho. Antes, al que chistaba, calabozo y palo. ¿Por qué ahora ya no?

–Odría les dio la mano y se le subieron hasta el codo –dijo el que daba las órdenes–. Pero hasta aquí nomás llegaron. En Arequipa escarmentarán. (*Conversación*: 530)

De esta manera, al aludir al personaje histórico o real, el relato se traslada ilusoriamente de la ficción a la realidad histórica del Perú del ochenio (1948-1956),¹⁴⁶ pero sin aludir a ningún otro personaje histórico por su nombre; incluso, la narración suplanta la identidad real de otros personajes históricos, entre ellos el del segundo hombre del régimen, Alejandro Esparza Zañartu, cuyo nombre es suplido por el de Cayo Bermúdez, que actúa como la sombra del tirano. Este método revela a Vargas Llosa, según Iván Hinojosa, como “una especie de historiador *in pictore*”, que al hacer la novela de la dictadura peruana, proyecta también un esquema de las dictaduras latinoamericanas de la época, que “incuban muchas veces monstruos inverosímiles que superan la imaginación de los escritores”.¹⁴⁷

Además, como parte de esa proyección de la sombra del tirano, en *Conversación*, la acción principal en apariencia es estática, pues está referida a un diálogo entre el protagonista Zavalita y el chofer Ambrosio sobre ese pasado; sin embargo, este coloquio no es referido directamente, se ubica en otro momento, pero es utilizado para expresar una valoración de las dimensiones de prueba y búsqueda impuestas por la dinámica tiránica que

¹⁴⁶ Dado que este mundo narrado tiene como referente extra textual el Perú y la América Latina de los años 50 del siglo XX.

¹⁴⁷ Iván Hinojosa (2001). “Una aproximación histórica a *Conversación en La Catedral*”, *Las guerras de este mundo. Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*, Pontificia Universidad Católica del Perú /Planeta, Lima, pp. 175-181. p. 179.

Vargas ha narrado en varios lugares su encuentro con Esparza Zañartu, por ejemplo en (1993) *El pez en el agua*, p. 251.

“Alejandro Esparza Zañartu (La Tahona, Cajamarca, 1901-Lima, 1985) fue el hombre de confianza del presidente peruano Manuel A. Odría, encargado de la represión política entre 1948 y 1955 durante el Ochenio. Fue primero Director de Gobierno y luego Ministro de Gobierno (hoy llamado «del Interior»). En la consecución de sus propósitos, se valió de la censura en la prensa y las radios, de detenciones, torturas y deportaciones de los opositores (en especial apristas y comunistas), para lo cual montó una red de delatores en universidades, sindicatos, oficinas públicas y medios de comunicación. Una revolución civil que estalló en Arequipa en 1955 provocó su caída.

”El escritor Mario Vargas Llosa se inspiró en él para crear uno de los personajes de su novela *Conversación en La Catedral*: Cayo Bermúdez o Cayo Mierda. Más modernamente, se le rememora como el «Vladimiro Montesinos» de Odría, en comparación con el papel similar que cumplió dicho asesor con respecto al presidente Alberto Fujimori.”

http://es.wikipedia.org/wiki/Alejandro_Esparza_Zañartu

se expresan en el motto “¿En qué momento se había jodido el Perú?”, manifestación del daño y, por lo tanto, de la prueba a la que se someten los personajes del mundo narrado, más allá de la temporalidad concreta de la tiranía.

De tal manera, la sombra del tirano se resume en la mala conciencia del personaje Zavalita ante la prueba que lo ha hecho renunciar al estatus de clase y, por lo tanto, a su porción de poder, a cambio de vivir en el existencial terror a la penuria, como resultado de una elección individual errónea, que lo aproxima al destino sin esperanza de los parias del mundo narrado:

¿Te había jodido la vanidad?, piensa. Piensa: mira qué orgulloso es tu marido amor, les rechazó todo amor, los mando al carajo con sus acciones y sus casas amor. ¿Creías que te iban a admirar, Zavalita, querías que? Te lo iba a sacar en cara, piensa, te lo iba a reprochar cada vez que se acabara el sueldo antes de fin de mes, cada vez que hubiera que fiarse del chino o prestarse plata de la alemana. Pobre Anita, piensa. Piensa: Pobre Zavalita. (Conversación: 530)

Además, esa mala conciencia es también la autoconsciencia del personaje sobre el valor de la prueba, en la que observamos que si bien la dinámica del relato está determinada por la sombra del tirano, la perspectiva dominante no es la de un relato objetivo ni tampoco corresponde al tirano o de manera absoluta al personaje principal o a su contraparte, el negro Ambrosio, por lo que exploraremos a continuación cómo se construye dicha perspectiva o punto de vista en la novela.

Voz narrativa y punto de vista en *Conversación*

En el capítulo III de la primera parte de *Conversación en La Catedral* es posible observar las transformaciones del narrador “protoplasmático”,¹⁴⁸ un narrador invisible que asume los relatos o la voz de los personajes en estilo indirecto libre, según el modelo de Flaubert, para presentar al personaje Cayo Bermúdez, que es el eslabón que conecta el relato con el dictador Odría; éste inicia de manera convencional, en tercera persona e in media res, asumiendo en apariencia la perspectiva de un narrador objetivo, y sin importancia en el relato; después, con el paso al estilo indirecto libre, asume otros discursos y en apariencia

¹⁴⁸ Supra, Vargas Llosa (1975), *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*, Seix Barral, op. cit., pp. 213-214.

otras perspectivas, pero es al introducir el diálogo que aparece un cambio importante de punto de vista.

El cambio al estilo indirecto libre contiene las marcas de temporalidad (“cómo ahora que Odría había subido al poder”), que hacen retroceder el relato del momento de la “conversación en La Catedral” a unos catorce años atrás (de 1962 a 1948), para retroceder aún más (a los años treinta del siglo XX) con base en el *motto* e indagar “en qué momento se jodió” también Cayo Bermúdez; exploración en el pasado que expresa el punto de vista en torno al daño que opera como “denominador común” entre Santiago Zavala y los personajes en general.

Sin embargo, el relato, para ligarse a la *Conversación*, necesita de un personaje transversal que aporte esta información: éste es Ambrosio, y en el cruce con su voz es que el narrador invisible logra la conexión, pero con un alto grado de complejidad, como ecos o resonancias o como “cajas chinas” que se abren a partir de un estímulo. Así, el tercer capítulo parece iniciar de manera convencional, en tercera persona, para presentar casi de inmediato los cambios de voz y de tiempo en estilo indirecto libre:

El teniente ni siquiera bostezó durante el viaje; estuvo todo el tiempo hablando de la revolución [el término se anota con letra minúscula porque su significado en el relato también lo es], explicándole al sargento que manejaba el jeep *cómo ahora que Odría había subido al poder* [temporalmente ubica la acción en marzo de 1948, además de asumir el punto de vista militar] *entrarían en vereda los apristas*, y fumando *unos cigarrillos que olían a guano* [un juicio breve, rotundo y categórico del narrador sobre los militares]. Habían salido de Lima a la madrugada y sólo se detuvieron una vez, en Surco, para mostrar el salvoconducto a una patrulla que controlaba los vehículos en la carretera. Entraron a Chíncha a las siete de la mañana. *La revolución ni se notaba aquí* [otro juicio breve, rotundo y categórico sobre la revolución]: las calles estaban alborotadas de escolares, no se veía tropa en las esquinas. El teniente saltó a la vereda, *entró al café-restaurant Mi Patria* [variante alegórica de espacios peruanos, como La Catedral], escuchó en la radio, con un fondo de marcha militar, el mismo comunicado que oía hacía dos días. Acodado en el mostrador, pidió un café con leche y un sandwich de queso mantecoso. Al hombre en camiseta y de cara avinagrada que lo atendió, le preguntó *si conocía a Cayo Bermúdez, un comerciante de aquí*. [alternancia de voces en estilo indirecto libre] *¿Lo iba a, revolvió el hombre los ojos, meter preso? ¿Era aprista el tal Bermúdez? Qué iba a ser, no se metía en política. Mejor, la política era para los vagos, no para la gente de trabajo* [otro juicio

breve, rotundo y categórico, como contrapunto, sobre “el apoyo social” a la revolución], *el teniente lo buscaba por un asunto personal. Aquí no lo iba a encontrar, no venía nunca. Vivía en una casita amarilla, detrás de la iglesia. Era la única de ese color, sus vecinas eran blancas o grises y había también una marrón*. El teniente tocó la puerta y esperó y oyó pasos y una voz quién es. (*Conversación: 59*; las cursivas en negritas son mías)

El narrador hace la presentación de Cayo Bermúdez mediante el diálogo en estilo indirecto libre, después recurre a una elipsis para mantener la expectación por el personaje y omite las marcas textuales; hasta aquí, el punto de vista parece más o menos objetivo, pero más adelante retoma en apariencia la narración convencional en tercera persona, pero esa tercera persona toma el punto de vista del personaje transversal Ambrosio:

–Está el señor Bermúdez? –dijo el teniente.

La puerta se abrió gruñendo y se adelantó una mujer: *una idiota* con la cara negruzca y llena de lunares, *don*. La gente en Chincha decía quien te viera y quien te ve. Porque de muchacha era presentable. El día y la noche *le digo, qué cambiazo, don*. Tenía los pelos revueltos, el chal de lana que le cubría los hombros parecía un crudo. (*Conversación: 59-60*)

El texto que hemos subrayado indica que existe un interlocutor o narratario, al que van dirigidos los juicios de valor que hace el narrador, que le hacen perder la objetividad narrativa, pero que si son eliminados, dejarían el relato en tercera persona. Pero ese cambio revela además que la perspectiva del personaje Ambrosio, que se revela más adelante como uno de los narradores, es importante para acceder a la imagen de Cayo Bermúdez, como hijo del “Buitre”, y a través de él construir la imagen ausente de Odría. Por otra parte, el personaje que proyecta la frase *don* es el padre de Santiago Zavala, “don Fermín Zavala”, de quien Ambrosio es chofer, por lo que el relato se refiere además a tres tiempos: un diálogo posterior entre Ambrosio y Fermín Zavala al momento inicial del reclutamiento de Bermúdez, con el que inicio el capítulo, y la historia anterior de Bermúdez en relación con el *motto*:

(...) ¿Que cómo comenzó, *don*? *Una punta de años atrás*, cuando la familia Bermúdez salió de la hacienda de los de la Flor. La familia, es decir el Buitre, la beata doña Catalina y el hijo, don Cayo, que por entonces estaría gateando. El Buitre había sido capataz de la hacienda y cuando se vino a Chincha la gente decía los de la Flor lo han botado por ladrón. En Chincha se dedicó a prestamista. A alguien le faltaba plata, iba donde el Buitre, necesito

tanto, qué me das en prenda, este anillito, este reloj, y si uno no pagaba el se quedaba con la prenda y las comisiones del Buitre eran tan bárbaras que sus deudores iban muertos. El Buitre por eso, *don*, vivía de los cadáveres. Se llenó de platita en pocos años y la cerró con broche de oro cuando el gobierno del general Benavides comenzó a encarcelar y deportar apristas; el subprefecto Núñez daba la orden, el capitán Rascachucha metía en chirona al aprista y corría a la familia, el Buitre le remataba sus cosas y después entre los tres se repartían la torta. (*Conversación: 60-61*)

Pero el verdadero punto de vista aparece cuando se hace referencia a la “conversación en La Catedral”, más reciente en el tiempo, entre Ambrosio y el “niño” Santiago, intercalado con la vuelta al narrador invisible inicial:

–¿Cree que tardará mucho? –el teniente aplastó su cigarrillo en el cenicero–. ¿No sabe dónde está?

–Y yo también me casé –*dice Santiago*–. ¿Y tú no te has casado?

–A veces vuelve a almorzar tardísimo –murmuró la mujer–. Si quiere, déme el recado.

–¿Usted también, *niño*, siendo tan joven? –dice Ambrosio.

–Lo esperaré –dijo el teniente–. Ojalá no se demore mucho.

Ya estaba en el último año del colegio, el Buitre lo iba a mandar a Lima a estudiar para leguleyo y don Cayo era pintado para eso, decían. Ambrosio vivía entonces en la ranchería que estaba a la salida de Chíncha, *don*, yendo hacia lo que fue después Grocio Prado. (*Conversación: 62*)

Así, este narrador invisible se apoya en el punto de vista de Ambrosio, quien al tener interlocución con varios de los personajes narrados en varios tiempos: Santiago y Fermín Zavala, Cayo Bermúdez y la Rosa, además de los personeros de la dictadura de Odría, tiene una perspectiva más completa de la trama, aunque en apariencia aparezca como un personaje menor, tanto por su situación social como por sus capacidades intelectuales, pues comprende los conflictos de los que ha sido también partícipe; sin embargo, al presentar la interlocución con el otro personaje, Santiago Zavala, que busca la verdad de la trama, es decir, de su conflicto, el narrador invisible se muestra elusivo, con un cambio de tema, en diferentes momentos, por ejemplo al reproducir el diálogo de Ambrosio con don Fermín con el juicio sobre la juventud de Cayo Bermúdez:

Tal vez si hubiera tenido [hijos, el Buitre] lo hubiera perdonado a don Cayo, pero la Rosa no sólo se le había vuelto un cuco, *don*, para colmo no se llenó nunca. Dicen que para que su hijo no heredara, el Buitre comenzó a botar lo que tenía en borracheras y limosnas, que si la muerte no lo agarra desprevenido también hubiera regalado la casita que tenía detrás de la iglesia. No le dio tiempo, *don*. ¿Que por qué siguió tantos años con la idiota? Eso le decía todo el mundo al Buitre: se le pasará el camote y la mandará de nuevo donde la Túmula y usted recuperará a su hijo. Pero no lo hizo, por qué sería. Por la religión no creo, don Cayo no iba a la iglesia. ¿Por hacer rabiar al padre, *don*? ¿Porque lo odiaba al Buitre, dice usted? ¿Para defraudarlo, para que viera como se hacían humo las esperanzas que tenía puestas en él? *¿Joderse para matar de decepción al padre?* ¿Usted cree que por eso, *don*? ¿Hacerlo sufrir costara lo que costara, aunque sea convirtiéndose él mismo en basura? Bueno, yo no sé, *don*, si usted cree será por eso. No se ponga así, *don*, si estábamos conversando de lo más bien, *don*. Se siente mal? *Usted no está hablando del Buitre y don Cayo sino de usted y del niño Santiago no don? Está bien, me callo, don, ya sé que no está hablando conmigo. No he dicho nada, don, no se ponga así, don.*

–Cómo es Pucallpa? –*dice Santiago.*” (Conversación: 71-72)

En este fragmento leemos la narración del conflicto entre Cayo Bermúdez y su padre el Buitre, incluida dentro del diálogo entre Ambrosio y don Fermín, el cual termina abruptamente al abordar como un reflejo el conflicto entre éste y su hijo Santiago, conflicto que a su vez es correlato en “la conversación” entre Ambrosio y Santiago; sin embargo, la segunda narración se corta con otra pregunta elusiva por parte de Santiago, quien así muestra que es él quien controla el ritmo y la perspectiva del relato, y por tanto puede eludir y aplazar la narración y la resolución de su propio conflicto, en contrapunto con el narrador invisible en tercera persona y en estilo indirecto libre.

De acuerdo con Luz Aurora Pimentel, quien sigue el modelo de Gerard Genette, podemos observar cómo el recurso que presenta Vargas Llosa restringe de una manera compleja el acceso a la información narrativa. Según este modelo, la perspectiva narrativa o punto de vista sobre el mundo narrado corresponde a la focalización interna variable, que consiste en la construcción de la perspectiva mediante el acceso a la voz narrativa de un número limitado de personajes.

En *Conversación*, pese a que existe un “narrador invisible”, éste no posee toda la información, como en la focalización cero, que “corresponde al tradicional narrador

omnisciente” del siglo XIX, quien posee una perspectiva narrativa autónoma y total del relato, con una absoluta libertad para proporcionar la información que considere conveniente, así como para emitir juicios sobre el relato.¹⁴⁹

Asimismo, el foco interno tampoco está fijo en el narrador, cuya perspectiva no es equivalente a la de un personaje, y al cual es casi imposible identificar, y por tanto parece no dominar el enfoque del relato; asimismo, la perspectiva no se construye mediante la alternancia de varios narradores, como en el modelo de la focalización interna múltiple, aunque *Conversación* implique diversas voces.

Tampoco se trata de un narrador externo y restringido por la información, como el de la focalización externa, pues este narrador invisible no tiene restringido el acceso a la mente de los personajes. Sin embargo, es necesario agregar que en *Conversación* es posible observar una tensión entre esta focalización interna variable y un narrador en tercera persona que parece fluctuar entre la focalización cero y la focalización externa.¹⁵⁰

Esta disonancia narrativa es sutil, pues no aparece expresada en juicios del narrador, pero permite observar que las voces narrativas no poseen “el mismo valor”, como en el caso de Ambrosio y Zavalita. Ocurre de manera similar que en *el Quijote*, donde: “La sola alternancia en el punto de vista estilístico entre la ‘distorsión’ y la ‘corrección’ se nos presenta en términos de dos visiones de mundo yuxtapuestas, más no del mismo valor, pues el narrador afirma constantemente la supremacía de *su* perspectiva ideológica en términos de la ‘verdad’ de la realidad ante la ‘mentira’ de la ficción.”¹⁵¹

En el caso de *Conversación*, Zavala asume la “corrección” lingüística y Ambrosio la “distorsión”, que muestran la discrepancia entre ellos con respecto a la visión del mundo, mientras el narrador se mantiene correctamente en la sombra y en apariencia con una perspectiva puramente narratorial: “el narrador se ha hecho transparente, más no por eso deja de narrar”.¹⁵² También puede tratarse de una “seudofocalización” en las voces de los personajes para construir, reforzar y al mismo tiempo disimular la perspectiva del narrador, y así evitar construir una novela de tesis, con un juicio demasiado evidente sobre el

¹⁴⁹ Luz Aurora Pimentel (2002). *Relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI, México, p. 98. La focalización puede dividirse en focalización cero, focalización interna y focalización externa del relato.

¹⁵⁰ Pimentel, *Ibid.*, pp. 98-101.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 103.

¹⁵² *Ibid.*, p. 106.

Ochenio de Odría, “la materia prima de esta novela”, como el que hace el autor en el “Prólogo” de la edición definitiva: “Ese clima de cinismo, apatía, resignación y podredumbre moral del Perú del ochenio”.¹⁵³

Los personajes espejo:

El *doppelgänger* Santiago-Ambrosio

Los personajes de *Conversación*, como funciones de la esfera de acción del tirano y como sus proyecciones en el relato, son “personajes espejo” que muestran las diferencias físicas y psicológicas del mundo narrado, que corresponde convencionalmente al “Perú jodido” y que configura la imagen del tirano, en este caso, el general Odría. Además, con base en las descripciones secundarias y circunstanciales de los personajes, por no tratarse de un relato del realismo tradicional, proporcionan información sobre aspectos importantes para hacer su retrato mutante, por ejemplo, los cambios del niño Santiago al periodista Zavalita, o del chofer Ambrosio al negro de la perrera, como proyecciones de la imagen del tirano, pero también como proyecciones de sí mismos.

Sus profesiones también son especulares, son representativas del ámbito degradado por la tiranía, pues el poder político las pone a su servicio: Ambrosio mata perros a palos, pero sólo como resultado de una campaña periodística en la que Santiago es autor de varios editoriales contra los perros rabiosos. Es una alegoría de la represión y, asimismo, del malestar del intelectual al servicio del poder en la ciudad letrada.¹⁵⁴

De acuerdo con el modelo dialógico que se enuncia en el título *Conversación en La Catedral*, los personajes son construidos en diversas dualidades, cuyo referente común es el conflicto representado por la tiranía de Odría, como un padre omnímodo e incuestionable, benévolo y cruel, amado y temido, como corresponde a un *príncipe* maquiavélico, al mismo tiempo.

Sin embargo, según Yolanda Westphalen, la novela es monológica porque a pesar de las diversas voces, “la visión de totalidad que se construye textualmente está tamizada

¹⁵³ Pimentel, *Ibid.*, pp. 112-114, y Vargas Llosa (1999), *Conversación*, p. 9.

¹⁵⁴ El cuento “El rey burgués”, de Rubén Darío, expresa ese malestar de quien, rechazando su papel de asalariado del poder, quisiera vivir, por medio del mecenazgo, sólo del arte y para el arte. *Cfr.* Françoise Perus (1976). *Literatura y sociedad en América Latina: El modernismo*, Casa de las Américas, La Habana.

por la mirada de Zavalita, de ahí su carácter monológico”.¹⁵⁵ Si bien es cierto lo anterior, esto no ocurre de una manera abierta o evidente, porque los diálogos entre pares permiten la confrontación de los personajes y sus perspectivas narrativas, lo que permite al lector escuchar las otras voces, pese a la perspectiva dominante, encubierta por la polifonía.

Recordemos que el dialogismo y la polifonía son categorías pertinentes para el análisis de la narrativa de Mario Vargas Llosa, visibles desde su primera novela, *La ciudad y los perros*, y desde luego en el corpus de este trabajo. Bajtín ha desarrollado estas categorías como cualidades de un género narrativo moderno creado por Dostoievsky:

La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievsky. En sus obras no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible.

El mismo Vargas Llosa, al evaluar el periodo previo a su propuesta literaria, califica la novelística peruana de provinciana y tradicional, que en la terminología de Bajtín, corresponde a la clasificación de “monológica y homófona”, destacando sus propias aportaciones técnicas, que han sido desarrolladas en grado extremo, como lo hizo Dostoievsky en su tiempo:

Desde el punto de una visión consecuentemente monológica y de la correspondiente comprensión del mundo representado y del canon monológico de la escritura novelesca, el mundo de Dostoievsky puede parecer caótico y la estructura de sus novelas un conglomerado de materiales heterogéneos y de principios incompatibles. Y sólo a la luz de la finalidad artística de Dostoievsky puede ser comprendido el carácter profundamente orgánico, lógico e integro de su poética.¹⁵⁶

Esta polifonía se expresa en *Conversación* mediante los personajes duales como Santiago y Ambrosio, el chofer de su casa; Santiago y su padre, el burgués don Fermín; el

¹⁵⁵ Yolanda Westphalen (2001). “La mirada de Zavalita hoy: ¿en qué momento se jodió el Perú?”, *Mario Vargas Llosa. Escritor, ensayista, ciudadano y político*, Roland Forgues Editor, Librería Editorial “Minerva” Miraflores, Lima, pp. 341-368.

¹⁵⁶ Mijaíl M. Bajtín (1986), *Problemas de la poética de Dostoievsky*, México, FCE, pp. 16-19; también Julia Kristeva (1981). “La palabra, el diálogo y la novela”, *Semiótica I*, Fundamentos, Madrid.

estudiante Santiago y los integrantes de la célula comunista Cahuide; el periodista Santiago (Zavalita) y su colega Carlitos; Ambrosio y don Fermín; Ambrosio y el director de gobierno Cayo Bermúdez; Ambrosio y su padre el negro Trifulcio; Ambrosio y Queta; Ambrosio y Amalia (la sirvienta de la casa de Santiago); Cayo y su padre, el Buitre; Cayo y el coronel Espina; Cayo y don Fermín; Cayo y la cabaretera Hortensia; etcétera.

Sin embargo, la dualidad central del relato está formada por Santiago y Ambrosio, caracterizado el segundo como zambo y como negro, lo cual no se hace con el primero. Al respecto, Pimentel, señala que “al caracterizar un personaje por su apariencia física, una buena parte del ‘retrato moral’ ya está dado. Además, al mismo tiempo que el narrador proyecta la imagen del personaje, define de manera oblicua su propia postura ideológica, e incluso la del autor”.¹⁵⁷ Esto ocurre después del proceso de anagnórisis de Zavalita con respecto a Ambrosio, que ocurre en la perrera municipal de Lima, y se apoya además en el *motto* para describirlo:

Santiago ve sus zapatones enormes: enfangados, retorcidos, *jodidos por el tiempo*. Su voz le llega titubeante, temerosa, se pierde, cautelosa, implorante, vuelve, respetuosa o ansiosa o compungida, siempre vencida: no treinta, cuarenta, cien más. No sólo se había desmoronado, envejecido, embrutecido; a lo mejor andaba tísico también. *Mil veces más jodido* que Carlitos o que tú, Zavalita. (El subrayado y las negras son mías, *Conversación*: 31)

De esta manera, Ambrosio representa la imagen hiperbólica de la degradación nacional y de aquello en lo que podría convertirse el periodista Zavalita, por lo cual el negro se transmuta, además, en una visión amenazante para la propia identidad por el otro, es: “La visión de un no-sujeto, un sujeto animalizado, instintivo, no individuado, pasivo, agente y paciente circular de su estado jodido.”¹⁵⁸

Sus nombres, “como orientación temática del relato”,¹⁵⁹ también parecen aludir, en el caso de Santiago, a un apóstol o a un santo, y en el de Ambrosio, por asociación fonética, al hambre; de tal manera, uno es puro y el otro sucio, uno santo y el otro pecador; pero también aluden a sus orígenes de clase: uno es blanco y el otro negro, uno rico y el otro pobre, uno socorre al hambriento, que también amenaza con devorarlo:

¹⁵⁷ Pimentel, *op. cit.*, p. 75.

¹⁵⁸ Wetsphalen, *op. cit.*, p. 344.

¹⁵⁹ Pimentel, p. 59 y ss.

–Yo ya almorcé, pero tú pide algo de comer –dice Santiago.

(...)

Sorbe la sopa ruidosamente, mordisquea los trozos de pescado, coge los huesos y los chupa y deja brillantes, escuchando o respondiendo o preguntando, y engulle pedacitos de pan, apura largos tragos de cerveza y se limpia con la mano el sudor: el tiempo se lo tragaba a uno sin darse cuenta, niño. (*Conversación*: 30)

En este sentido nominal, se trata de personajes polares que representan esta disección novelada de la sociedad peruana de los años 50 del siglo pasado, cuyas identidades preestablecidas se confrontarán con la imagen del tirano, como lo hacen los hombres con la imagen del diablo, según sea su relación con él (“privilegiada” por “labores estomacales” en el caso de Ambrosio, o rebelde en el caso del “apóstol” Santiago). Es interesante anotar que en el caso de *La fiesta del Chivo*, el título y sobrenombre del tirano aluden directamente a una representación del diablo, aunque también del macho, mientras que en *Conversación* la relación con el tirano es menos “teológica”, por así decirlo.

Otro aspecto interesante en *Conversación* es la mutación de los nombres, que expresa las transformaciones de los personajes en el contexto narrativo, ya sea familiar, social o político, o los vaivenes del éxito o la degradación, a partir de sus acciones en el tiempo, como en el caso del padre de Zavalita, también conocido como Bola de Oro, pues:

como bien lo apunta Greimas, el nombre por sí sólo “no es suficiente para individualizarlos, es necesario definirlo empíricamente por el conjunto de rasgos pertinentes que distinguen su hacer y/o su ser de los otros actores: se considerará entonces la individuación como un efecto de sentido que refleja una estructura discriminatoria subyacente”.¹⁶⁰

De esta manera, observamos cómo la evolución de los nombres cumplen una función con respecto a las mutaciones del relato y llenan de contenido psicológico la personalidad de los personajes en su conflicto con el tirano, que es una entidad referencial que parece vacía, porque su contenido se expresa en esta evolución de los personajes.

Como señala Lucien Goldman, la novela presenta en general héroes problemáticos o degradados, y Santiago Zavala y Ambrosio representan una degradación compartida, pero a

¹⁶⁰ *Apud* Pimentel, p. 67.

distinto nivel, aunque sólo uno de los personajes, Zavalita, parece oponer una resistencia consciente, mientras que el otro, Ambrosio, asume una actitud pasiva, resignada ante la inevitable degradación del universo novelesco:

Siendo la novela un género épico que se caracteriza, contrariamente a lo que sucede en la epopeya o el cuento, por la ruptura insuperable entre el héroe y el mundo. Lukács se ocupa de hacer un análisis de la naturaleza de las dos degradaciones, la del héroe y la del mundo, que deben engendrar a la vez una *oposición constitutiva*, fundamento de esta ruptura insuperable, y una *comunidad suficiente* para permitir la existencia de una forma épica.¹⁶¹

En esta novela, tal degradación social se expresa en esta especie de descomposición de los nombres: el primer personaje es llamado Santiago, Flaco, niño y Zavalita, mientras el segundo es Ambrosio, el chofer Ambrosio, el matón de Cayo Mierda, zambo o negro, cambios de denominación que a su vez expresan las transformaciones de sus roles temáticos y actanciales¹⁶² en relación con los vaivenes de la tiranía y de la vida misma; pues antes de la caída de Odría, Santiago Zavala pasa a convertirse en el periodista Zavalita, mientras Ambrosio, en coincidencia con la caída del tirano, huye y trabaja como chofer en la Selva y al regresar a Lima termina como un negro mataperros en la perrera municipal; sin embargo, los dos personajes se equiparan en esa alegoría del Perú perrera, símbolo de la degradación nacional, que el autor ya había explorado en *La ciudad y los perros*, como expresa Santiago al rescatar a su mascota, después de la conversación en La Catedral con el negro Ambrosio: “Te salvaste de la perrera, Batuquito, pero a ti nadie vendrá a sacarte nunca de la perrera, Zavalita...” (*Conversación*: 35)

Además, los personajes muestran la complejidad simbólica e ideológica de sus figuras al confrontar sus propios discursos, sus perspectivas. En *Conversación*, Santiago y Ambrosio, ya se ha señalado, dominan el relato, pero es Santiago quien tiene el control de la perspectiva; él es quien ha permitido el diálogo y quien lo corta. Sus discursos, en efecto, se alternan, son fragmentarios, en estilo directo (*dramático*) o en “un modo de enunciación *narrativo*” (o indirecto libre)¹⁶³ y parecen estar al mismo nivel; sin embargo, como he señalado antes, Zavalita ha caracterizado el discurso de Ambrosio desde el principio por el

¹⁶¹ Lucien Goldmann (1967). *Para una sociología de la novela*, Ciencia Nueva, Buenos Aires, pp. 16-17.

¹⁶² Pimentel, *op. cit.*, p. 68.

¹⁶³ *Ibid.*, pp. 86-87

tono vencido y subordinado, como la voz de un perro: “Su voz le llega titubeante, temerosa, se pierde, cautelosa, implorante, vuelve, respetuosa o ansiosa o compungida, siempre vencida”. (*Conversación*: 31)

La aparente objetividad del narrador presenta el discurso de Ambrosio en estilo directo, pero también supeditado a sus interlocutores (Santiago básicamente); además, la carencia de marcas tipográficas dificulta esta tarea de identificación y aumenta el efecto de aparente autonomía de Ambrosio; sin embargo, Santiago es el intermediario de su voz, por lo cual puede afirmarse que Ambrosio aunque es un personaje con discurso figural directo sólo es una transcripción desde la perspectiva del narrador, pues no expresa su propio discurso por soliloquios o monólogo interior, “que es la forma de presentación de los procesos de conciencia en sus distintos grados de incoactividad”.¹⁶⁴

Así, finalmente, Ambrosio es una proyección de esa degradación que molesta y amenaza a Santiago, y es el reflejo del poder tiránico cuya degradación lo ha alcanzado también, por la trama perversa que los une, pues Ambrosio le disputa la figura paterna y, como dice una novela brasileña, son hermanos de un mismo dolor: “Sébase que no se merecía el padre que tuvo, sépaselo. Váyase a la mierda, niño.” (*Conversación*: 34-35)

Dualidades:

Hijos y tiranos

Entre las funciones más importantes de los personajes en *Conversación* tenemos la del ejercicio del patriarcado, que también es una representación arquetípica del ejercicio del poder,¹⁶⁵ la cual se reproduce de forma hipotáctica; es decir, como ya se ha dicho, un actante como el tirano político, tiene en los demás personajes manifestaciones de su esfera de actividad, como en una pirámide social, desde el soberano o emperador hasta el último de los vasallos, son padres y son tiranos, aunque para los últimos su única forma de ejercicio del poder ocurra en el seno de la familia.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ Es el papel del mandatario, según la clasificación de personajes de Propp. Cfr. Paul Ricœur (2001), *op. cit.*, p. 484.

Este ejercicio tiránico del poder está sancionado por la institución familiar, que no cuestiona la desmesura del poder.¹⁶⁶ En una nota sobre la obra *Calígula* de Camus, Vargas Llosa señala: “Su lógica es simple y luminosa: se es culpable por ser súbdito de Calígula. Todos son súbditos de Calígula. Todos, pues, son culpables.”¹⁶⁷ Así, en el universo de la novela, el general Odría es el padre tiránico de los peruanos, podría decirse que es un “dios padre” por su omnipresencia en toda la novela, pese a que no se manifieste de manera visible; sin embargo, para ejercer dicho poder a plenitud (con “toda la fuerza del Estado”, como está de moda decir¹⁶⁸) delega funciones incluso, digamos, “desagradables” en diversos súbditos, entre ellos Cayo Bermúdez, el más importante de sus secuaces –pese a que en el organigrama del poder en un primer momento es subordinado de quien ejerce el ministerio de Gobierno–, pero cuya vocación o esfera de actividad, para fortuna de Odría, es la de un esbirro eficaz, no la de un potencial príncipe o ángel rebelde.

Cayo, ya que lo hemos mencionado, es la encarnación más cruel de la tiranía, por eso su denominación evoca uno de los nombres de los césares como Calígula. Enseguida de Cayo aparecen como subordinados los generales y militares, quienes representan el ejercicio del poder del patriarca con los recursos jurídicos y "viriles" (sables, pistolas, cañones), es decir, simbólicos, de que los dota su investidura y que por lo tanto son potenciales ángeles rebeldes al poder del tiránico padre vigente.

Abajo del poder castrense aparecen la burguesía, los terratenientes y la clase política asociada, subordinada al “padre providencial” cuya caducidad es inevitable –como característica del cronotopo tiránico– pero para fortuna de ellos, sustituible por otro; por último, se ubica el pueblo llano, sin relevancia en el mundo de *Conversación* –pese a los grupos radicales representados por la célula comunista Cahuide– en el curso de los

¹⁶⁶ “*Famulus* quiere decir esclavo doméstico, y *familia* es el conjunto de los esclavos pertenecientes a un mismo hombre”, menciona Federico Engels (2011). *La familia, la propiedad privada y el Estado*, Fontamara, México. “Esta expresión la inventaron los romanos para designar un nuevo organismo social, cuyo jefe tenía bajo su poder a la mujer, a los hijos y a cierto número de esclavos, con la patria potestad romana y el derecho de vida y muerte sobre todos ellos”, p. 55.

¹⁶⁷ Vargas agrega sobre el método: “Como los grandes sistemas dictatoriales de nuestro siglo [XX], Calígula parte de una idea que no cuadra con la realidad, que es rechazada por ésta. Para que ambas coincidan, el emperador se encarna contra lo real, multiplicando las crueldades y las matanzas, a fin de someterlo a su esquema mental.” Cfr. Vargas Llosa (1981) “Calígula, ‘punk’”, *Entre Sartre y Camus*, Ediciones Huracán, Río Piedras, Puerto Rico, pp. 138-139.

¹⁶⁸ Por ejemplo: <http://noticias.terra.com.mx/mexico/gordillo-prueba-en-carne-propia-toda-la-fuerza-del-estado,e62e89bb6a73d310VgnVCM20000099cceb0aRCRD.html>

acontecimientos, salvo para ser utilizado como “carne de cañón” –como Trinidad López o Trifulcio, el padre del negro Ambrosio– por el APRA o para sostener las ambiciones de los politiqueros, quienes son los únicos que cuentan en este sistema tiránico de poder, tal como lo expresan el coronel Espina y Cayo Bermúdez, al inicio del régimen de Odría:

–Los exportadores, los antiapristas, los gringos y además el ejército –dijo Bermúdez–. La platita y la fuerza. No sé de qué se puede quejar Odría. No se puede pedir más.

–El Presidente conoce la mentalidad de estos hijos de puta –dijo el coronel Espina–. Hoy te apoyan, mañana te clavan un puñal en la espalda.

–Como se lo clavaron ustedes a Bustamante –sonrió Bermúdez, pero el coronel no se rió–. Bueno, mientras los tengan contentos apoyarán al régimen. Después se conseguirán otro general y los sacarán a ustedes. ¿Siempre no ha sido así en el Perú? (*Conversación: 75-76*)

Un aspecto interesante, en torno a esta función de la paternidad, es que si bien el mandatario ejerce la función de dios padre, por decirlo así, con sus súbditos, estos son en principio unos bastardos, es decir, culpables de origen de acuerdo con el mito judeo-cristiano, y por lo tanto productos de una relación de subordinación y humillación que les corresponde (“El Presidente conoce la mentalidad de estos hijos de puta”).

Carlos Fuentes ha señalado este aspecto temático de la narrativa latinoamericana del siglo XX, que repite el tópico de “los hijos de la Malinche” elaborado por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* y por Vargas Llosa en *La casa verde*, en los dos universos latinoamericanos, el real y el ficticio; aunque habría que señalar que dicho trauma de origen sólo se supera, como en el caso de Cayo Bermúdez y Odría, mediante el ejercicio del poder:

(...) la novela latinoamericana se ofrece como un nuevo impulso de fundación, como un regreso al acto de la génesis para redimir las culpas de la violación original, de la bastardía fundadora: la conquista de la América española fue un gigantesco atropello, un fusilico descomunal que pobló al continente de fusilquitos, de siete leches, de hijos de la chingada.¹⁶⁹

En el caso de los personajes de *Conversación*, la paternidad aparece también como una manifestación concreta de dicho conflicto con el poder, como una prolongación en la vida privada de las familias –al interior de las diferentes dualidades padre-hijo (el espíritu

¹⁶⁹ Carlos Fuentes (1969). *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, pp. 45-46.

santo sería el poder)— de las prácticas políticas del tirano, que se repite en diferentes escalas de manera obsesiva dentro del mundo narrado, e impulsa a uno de estos hijos, el caso de Santiago Zavala, a la rebelión, es decir, al “parricidio”, o al “deicidio”, en las palabras más retumbantes de Vargas Llosa, para referirse a lo que realiza el escritor de novelas.

Una de las expresiones más famosas de Vargas Llosa acerca de las fuerzas que impulsan a un escritor a realizar el “deicidio”, representada por la obra literaria, es la de los “demonios”, que se encarnan en obsesiones que actúan en su interior.¹⁷⁰ Empero, esos demonios fueron difusamente definidos como:

(...) hechos, personas, sueños, mitos, cuya presencia o ausencia, cuya vida o cuya muerte **lo enemistaron con la realidad**, se grabaron con fuego en su memoria y atormentaron su espíritu, se convirtieron en los materiales de su empresa de **reedificación de la realidad**, y a la que tratará simultáneamente de **recuperar y exorcizar, con las palabras** y las fantasías, en el ejercicio de esa vocación que nació y se nutre de ellos, disfrazados o idénticos, omnipresentes o secretos, aparecen y reaparecen una y otra vez, convertidos en “temas”.¹⁷¹

Si “los demonios” no se refieren al mal que se representa en el universo novelesco, el “deicidio” al que se refiere Vargas Llosa también es básicamente literario:

Malraux has commented that Western civilization is the only one which has slain its gods with-out replacing them with others. The appearance of the novel, that deicide, and the appearance of the novelist, that substitute for God, are to a certain extent the result of that crime.¹⁷²

Sin embargo, en esta noción de la novela se encubre también el complejo de Edipo que actúa como activador de la rebelión contra el padre en los personajes, pues Dios es de manera precisa la proyección de la imagen suprema del padre. Su asesinato sublimado mediante la literatura es ese ejercicio de reafirmación y adquisición de identidad que debe cumplir el hijo para suplantar al padre y convertirse a su vez en Dios.

¹⁷⁰ Sobre el término "demonios" y su relación con la teoría psicoanalítica, consúltese Armando Pereira (1995). *La concepción literaria de Mario Vargas Llosa*, UNAM, México; asimismo, José Miguel Oviedo (1970). *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barral Editores, Barcelona, y Rosa Boldori de Baldussi (1974). *Mario Vargas Llosa: un narrador y sus demonios*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires. La fuente de su “teoría de los demonios” es su estudio *Gabriel García Márquez: Historia de un deicidio*, y antes la conferencia “La novela”, pronunciada en Montevideo el 11 de agosto de 1966. *Cfr.* Vargas Llosa (1974). *La novela*, América Nueva, Buenos Aires.

¹⁷¹ Vargas Llosa, Mario. *García Márquez: Historia de un deicidio*, citado por Boldori de Baldussi, *op. cit.*, p. 10 (las negritas son mías).

¹⁷² *Cfr.*, Oviedo, *op. cit.*, p. 61.

El artista es en este sentido, dice Jean Le Galliot, un “ser «privilegiado»”, arrojado “en un trauma suplementario”.¹⁷³ Ese “privilegio” convierte al creador en el propio destinatario de su obra en un complicado proceso de “asesinato imaginario del padre”, que parte de las diversas formas que asume el complejo de Edipo en el creador, agrega Charles Baudouin.¹⁷⁴

Así, en la creación novelesca existe la expresión de constantes temáticas, formas particulares en las que se manifiesta el complejo de Edipo, los traumas y el “fantasma” del deseo reprimido: “toda forma novelesca llevada a cabo en la edad adulta corresponde a la transposición de esa ficción de la infancia que Freud denominó «novela familiar de los neuróticos»”; es decir, “imita un fantasma *ya novelado en sus orígenes*”¹⁷⁵ por la experiencia familiar del autor en su niñez. En otras palabras, “los demonios” de Vargas Llosa.

El drama en *Conversación*, es que el padre de Santiago Zavala no está a la altura de ese desafío ni Santiago está dispuesto a asumir la verdad que tanto busca y al mismo tiempo elude, expresada en esos demonios realmente “demoniacos”, como el arquetípico Edipo:

–Bola de Oro, su cachero,¹⁷⁶ su chofer –dijo Santiago–. Como si lo conocieran de toda la vida. Él en medio de toda esa muge, Carlitos. Y yo ahí. (*Conversación*, 437)

Entonces, ¿*Conversación* representa la rebelión de Zavalita contra “el demonio” del padre? Una respuesta factible la encontramos en la “novela familiar” de nuestro autor: en sus *Memorias*, Vargas Llosa evoca su infancia inocente con el mito del padre en el cielo y el traumático conocimiento de “ese señor que era mi papá”, después de entre diez y once años de abandono. La calidad de intruso del señor Ernesto J. Vargas en su vida y “el infierno” en que se convirtió su existencia en esa etapa está muy marcada en su obra. En principio, su padre fue la encarnación del mal y el responsable del abandono, aunque después se convirtiese en encarnación “de la enfermedad nacional”, que también traslada

¹⁷³ Jean Le Galliot (1977). *Psicoanálisis y lenguajes literarios*, Librería Hachette, Buenos Aires, pp. 54-55.

¹⁷⁴ Charles Baudouin (1976). *Psicoanálisis del arte*, Psique, Buenos Aires, pp. 64-77.

¹⁷⁵ Baudouin, *ibid.*, pp. 114-115.

¹⁷⁶ Cachero se traduce tímidamente como “lujurioso” según Luisa Portilla Durand, en su “Análisis metalexigográfico del Vocabulario de peruanismos de Miguel Ángel Ugarte Chamorro” (Lima, 1997), pero se infiere que esta palabra es más fuerte y constituye el meollo de la tragedia de Santiago.

<http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/letras/n105-106/a012.pdf>

Por su parte, la entrada12 del diccionario de la Real Academia Española define cachar como: “Practicar el coito.” <http://lema.rae.es/drae/>; así, “su cachero” es el que le practica el coito.

“el fantasma novelado” a la totalidad de la realidad, incluido desde luego el del universo novelesco, y por lo tanto explica al Odría de los dos mundos, el ficticio y el del lector:

Pero la verdadera causa del fracaso matrimonial no fueron los celos, ni el mal carácter de mi padre, sino *la enfermedad nacional* por antonomasia, aquella que infesta todos los estratos y familias del país y en todos deja un relente que envenena la vida de los peruanos: el resentimiento y los complejos sociales.¹⁷⁷

De tal manera, encontramos en *Conversación* una identificación entre los “patrones” paternos, derivados de “la enfermedad nacional”, y la conducta del tirano en el plano político; sin embargo, en la novela nada se informa de la vida privada del general Odría, quien aparece sólo referido por sus subordinados como alguien que llega a imponer orden (la función “natural” de los padres).

Así, por la novela ignoramos si Odría es un buen o un mal padre en la vida privada¹⁷⁸ pero, como efecto de su reflejo en los demás personajes, sí conocemos que ejerce el poder de manera tiránica, aunque en su descargo esta forma aparece como un producto cultural o “natural” de la, podría decirse, incurable “enfermedad nacional” del mundo narrado, pues la paternidad y el poder se ejercen básicamente de la misma manera en todos los individuos y las clases sociales, lo que explica la perversión en Cayo Bermúdez y la negación a la paternidad en Zavalita por rechazo a su padre: “Bueno en su casa con sus hijos, inmoral en los negocios, oportunista en política, no menos, no más que los demás?” (*Conversación*, 452)

Respecto al matriarcado, como un ejercicio del poder alterno al patriarcado, si bien tampoco corresponde a una relación entre adultos, es nulificado por el cliché melodramático que en general se observa en las mujeres de este universo, que aparecen

¹⁷⁷ Vargas Llosa (1993). *El pez en el agua. Memorias*, México, Seix Barral, p. 11 (las itálicas son mías).

¹⁷⁸ El culto “huachafo” (ver nota 32) a Odría no es raro en el Perú:

“ODRÍA EN LA CATEDRAL” / Se alza un grito de Odría, / allá en la construcción de la catedral, / de la sierra tarmeña, / y el constructor levanta la mirada; / y el silencio se apodera y dice: ¿quién es el ingeniero? / El ingeniero que no duerme, / se despierta y se levanta, / y sus tartamudeos resuenan, / en torno a las columnas cercanas. / Resuena sordo rumor, / del pueblo en la garganta, / y por izquierda y derecha / Traspasa los ecos y avanza, / ante la majestuosa construcción. / Es el cercano murmullo, / de la hueste odriísta / ¡Que en apretados brazos / Andan por la nueva catedral!

Daniel E. Ameri Santos

<http://es.scribd.com/doc/73615142/Poemas-a-Odría>

A Odría también se le conoce por el apodo el General de la Alegría, que no se incluye en *Conversación en La Catedral*, que alude a sus francachelas:

<http://emrobh.blogspot.mx/2012/09/el-general-de-la-alegría.html>

ejerciendo su poder como un reflejo cursi y ridículo (como “huachafería”) del poder paterno, mediante el recurso al drama, al sacrificio de la madre por los hijos y a las lágrimas, de acuerdo con los modelos que promueve el cine mexicano de aquella época. Asimismo, huachafo se relaciona con los comportamientos supuestamente no correspondientes a la aristocracia, que en *Conversación* se asocian con el consumo del melodrama de tipo mexicano:¹⁷⁹

Huachafo es un peruanismo que reúne en un solo y pleno haz los conceptos de cursi, snob y ridículo. *Huachafo* no es término viejo (...) Está en el habla diaria y excepcional, culta y popular, ofensiva y cariñosa. Se ha dicho que *la pobreza no es huachafería* (Ezequiel Balarezo Pinillos), pero se ha callado que es sobre todo entre los pobres donde los satíricos la advierten.¹⁸⁰

La madre de Zavalita actúa como un baluarte ridículo e ineficaz de la tradición y el poder, como dice Salazar Bondy, “la limeña (...), no obstante la licenciosa fama de la tapada, ha sido y continúa siendo el más sólido bastión del conservadurismo y las más terca columna, en consecuencia, del mito virreinal”.¹⁸¹

Finalmente, en este universo, los rebeldes tampoco tienen oportunidad de representar una alternativa, pues por la “naturaleza” de las relaciones sociales están condenados a reproducir, además del melodrama, la tiranía en sus propias vidas –como en la Célula Cahuide– o a “fracasar” en sus intentos de rebeldía política y poética, como Zavalita y Carlitos (que de paso señalamos rompen esa dinámica tiránica en sus relaciones, pero desde la derrota, como una hermandad alterna a la de Zavalita y Ambrosio). Abordaré estos temas más adelante.

A continuación analizaremos la esfera de acción paternal de los personajes, por llamarla así, que se compone de las siguientes dualidades conflictivas en *Conversación*, que

¹⁷⁹ Víctor Granados (2009) desarrolla esta idea de la presencia del melodrama en la obra de Vargas Llosa en *Historias desde la posmodernidad: Boquitas pintadas y La tía Julia y el escribidor: del recurso estructural al homenaje, de la crítica a la nostalgia*, tesis para obtener el grado de doctor en Letras, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2009. Pero en *Conversación* el recurso no tiene un sentido paródico sino configurador de la imagen femenina.

¹⁸⁰ “A veces, de acuerdo al terreno, la lucha de clases asume, como en el caso expuesto, formas insospechadas: éstas de índole semántica, aparentemente inocuas, son peculiares de Lima.” Salazar Bondy, *op. cit.*, pp. 98-100.

Huachafo es equivalente a ridículo y de mal gusto. Se asocia además con los prejuicios de clase y raza. <http://castellanoactual.com/huachafo/> Sería equivalente en México a “naco” y a “naquería”.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 65.

asumen las funciones opuestas del destinador y el destinatario, a partir del rol de mandatario y súbdito que reproducen la tiranía y “la enfermedad nacional”:

Odría-Cayo

El Buitre-Cayo

Cayo-don Fermín

Don Fermín-Zavalita

Don Fermín-Ambrosio

Trifulcio-Ambrosio

Ambrosio-Amalia Hortensia

Odría-Cayo

El general Odría, en su papel de actante hipotáctico, tiene como principal intermediario a Cayo Bermúdez para ejercer la autoridad paterna del Estado e imponer “el orden” en el Perú, con la ventaja de que sus excesos y atropellos serán atribuidos a este “hijo” predilecto del régimen. Cayo será su *alter ego*, su *doppelgänger*, su avatar, su vicario, su pontífice oscuro. Desde un “cargo oscuro”, Bermúdez se convierte así en la sombra de Odría, en una sombra que proyectará su presencia siniestra en el universo novelesco.

El instrumento serán los cuerpos policíacos y militares para ejercer la represión contra los apristas y en general contra todos los rebeldes. El reclutamiento de Cayo Bermúdez, producto de un golpe de suerte, como la Polla, la lotería que se juega en el Perú, gracias a las relaciones de amistad o “compadrazgo”, marca el inicio de ese tiempo de “orden” (símbolo vacío del “progreso” del siglo XIX), como expresa el teniente que cumple esa misión: “ahora que Odría había subido al poder entrarían en vereda los apristas”. (*Conversación: 59*)

Su encuentro con Odría no es narrado, se hace una elipsis de la conversación más importante en la vida de Cayo como una estrategia narrativa que mantenida a lo largo de la novela muestra la inaccesibilidad a la cima del poder, sin embargo, pese a no figurar en el relato, se infiere que Bermúdez encontró en el general la imagen paterna que tenía que proteger desde su “cargo oscuro” y también su vocación, es decir, su destino, como se lo expresa al coronel Espina: “Haber elegido a este provinciano frustrado y sin experiencia para ser tu brazo derecho, es todo un honor, Serrano.” (*Conversación, 77*)

Cayo Bermúdez, en esa lógica de adelantarse a la voluntad del patriarca, incluso será capaz de saltarse las jerarquías y subordinar todos los valores, incluso la amistad con su amigo de juventud, el Serrano Espina, como en el caso de la represión a la Universidad de San Marcos, pero siempre en función de los intereses superiores, los de Odría, quien a su vez precisa, para asentar su poder y capacidad de acción, de otros reconocimientos superiores, en concreto el del simbólico padre internacional, que con su acción Cayo contribuye a lograr:

–Y por último no tenías autorización y la decisión correspondía al mismo ministro y no a ti –dijo el coronel Espina–. Muchos gobiernos no han reconocido al régimen. El Presidente debe estar furioso.

[...]

–Nos ha reconocido Estados Unidos y eso es lo importante –dijo Bermúdez–. No te preocupes por el Presidente, Serrano. Le consulté anoche, antes de actuar. (*Conversación*: 148)

También al general Espina le tocará sufrir la eficacia represiva de su recomendado, con lo que se muestra que la rueda del poder es ciega y la axiología del universo narrativo no admite la amistad como un valor supremo o puro, únicamente la subordinación al mandatario, hasta que el azar determine que se ha llegado a la cima, pero el estilo de Cayo es discriminatorio, con los civiles utiliza el terror y con los militares y los políticos la indulgencia:

–Una conspiración sofocada antes de nacer –dijo él–. El presidente está dispuesto a pasar la esponja, general. Espina saldrá del país, los oficiales comprometidos no serán molestados si actúan razonablemente. Sabemos que usted prometió ayudar al general Espina, pero el Presidente está dispuesto a olvidarlo, general. (*Conversación*: 460)

Pero también entre los esbirros, en el nivel de la represión doméstica, ocurre este tipo de transgresión de las reglas, aunque siempre en función de proteger los intereses del caudillo. Así, las arbitrariedades se transforman en otra forma de instaurar la voluntad y el poder de Odría, porque todos los peruanos, como dice Calígula, por ser súbditos, son culpables.

El ejemplo que presenta la novela es el martirio de Trinidad López, el personaje aprista ambiguo y *sui generis* que, de acuerdo con la novela, parece estar mal de sus

facultades mentales y cuya vida acaba vilmente en las celdas del régimen. Sin embargo, dentro de las casualidades o líneas de acción que azarosamente se entrecruzan en la obra, resulta sospechoso que Trinidad sea el primer marido de Amalia, la sirvienta de los Zavala, y muera sufriendo los abusos de los siniestros esbirros de Cayo Bermúdez, Ludovico e Hipólito, amigos del chofer Ambrosio, quienes como representantes del régimen, castigan sin piedad e imponen la arbitraria y terrorífica “justicia” del padre.

Los diálogos contiguos de Ambrosio con los esbirros y el de Cayo Bermúdez con un militar muestran esa contigüidad del poder de Odría que atraviesa, con sus grados de brutalidad, de la base a la cima de la sociedad peruana, pero en el caso de los secuaces se expresa, no con el código del “orden”, sino con un lenguaje más descarnado:

–¿Eres comunista, eres aprista? No soy aprista, no soy comunista –dijo Ludovico–. Eres un maricón, compadre, ni te hemos tocado y ya estás mintiendo. Horas así, noches así, Ambrosio. Y eso lo arrecha¹⁸² a Hipólito, ¿te das cuenta qué clase de tipo es?

–Por eso hay que trabajar a largo plazo –dijo Bermúdez–. Ahora el elemento más peligroso es el civil, mañana será el militar. ¿Te das cuenta por qué tanto secreto con esto del archivo? (*Conversación*: 161)

Hipólito es un personaje perverso como Cayo Bermúdez, que también ha encontrado su vocación y su “liberación sexual” en el ejercicio de la represión, pero, a diferencia de Bermúdez, él es de escaso talento, sólo un engranaje de la máquina de tortura, cuya brutalidad extrema es la base del terror que se impone a la sociedad, culpable de antemano una vez que alguno de sus integrantes cae en su poder, como en el caso del primer marido de Amalia:

–Ya me calenté, Trinidad López –dijo Hipólito–. Ahora sí que me calenté, Trinidad.

[...]

–Vaya, te pusiste a hablar –dijo Ludovico–. O sea que no te gustan los golpes sino los cariños de Hipólito. ¿Que qué dices, Trinidad? (*Conversación*: 193-195)

Cayo, como se ha dicho, es un producto de “la enfermedad nacional”, pero también consecuencia de una rebelión fracasada contra su padre. Asimismo, su función, además de

¹⁸² Aquí se infiere tímidamente de la frase “lo arrecha” que Hipólito se excita y disfruta aplicando las torturas, aunque la narración hace elipsis de las sesiones concretas y de las aberraciones homosexuales de este esbirro.

proyectar la sombra de Odría, es asumir con ayuda de los esbirros la función escatológica (en términos fisiológicos) del régimen, como él lo reconoce al denominarse a sí mismo con absoluto desparpajo Cayo Mierda:

–Así que me basureas amorcito? –se rió Malvina, empinándose para observar los billetes del sillón–. Así que te llamas Cayo. ¿Cayo qué?

–Cayo Mierda –dijo él, camino a la puerta, sin volverse. Salió y cerró con fuerza. (*Conversación: 580*)¹⁸³

Por eso su siniestra personalidad encaja perfectamente en el universo de la novela, él es la oscuridad y la suciedad humana, en concreto, es la suciedad del poder. Para que Odría permanezca inmaculado fuera del mundo de la novela, en la luz de otra realidad que no sospecharía quien no leyese *Conversación*, Cayo es quien recibe el desprecio y el odio al régimen, como un retrete del poder, pero no le importa porque asume que esa es su función. “–Te voy a decir una cosa –dijo Queta–. Me cago en tu patrón. No le tengo miedo. Me cago en Cayo Mierda.” (*Conversación: 625*) Desde luego es una función metafórica, incluso de desahogo social, que tiene sus compensaciones en la corrupción y el poder, que a diferencia de lo que enseñan los melodramas, no recibe un castigo, pese a las invocaciones melodramáticas que lo demandan:

–Algún día las pagaré –dijo Queta–. No se puede ser tan mierda y vivir tan feliz.

–Él sí puede, para eso tiene plata –dijo Robertito; se echó a reír de nuevo y se inclinó un poco hacia Queta... (*Conversación: 728*)

El origen de su escatología existencial, muy vinculada a “la enfermedad nacional”, se remonta a una misteriosa relación con el padre y a una misoginia adyacente que se proyecta además en su voyeurismo y en su descubrimiento en la “Lima la horrible”,¹⁸⁴ lejos de su Chincha provinciana y pacata, de *Los misterios de Lesbos*, cuyo límite son sus fantasías sexuales con las mujeres de la burguesía, síntoma del choque de sus fantasías con la realidad, de una sublimación de sus perversiones y de una misoginia real y práctica en su relación con mujeres indefensas socialmente:

¹⁸³ Además de su función de perro guardián, por eso, en algún momento también se le denomina Perro (“el perro de Bermúdez”) e incluso “perrito”, por supuesto, en secreto o una vez fuera del poder, pero sin demasiado énfasis, como el de Cayo Mierda. (*Conversación: 364 y 727-729*)

¹⁸⁴ Tomamos el epíteto de Salazar Bondy, *op. cit.*

Si fueran mudas, pensó, y empuñó decidido la tijera, un solo tajo silencioso, taj, y vio las dos lenguas cayendo al suelo. Las tenía a sus pies, dos animalitos chatos y rojos que agonizaban manchando la alfombra. [...] Adelante señora Heredia,¹⁸⁵ murmuró, sintiendo una invisible decepción, una ira que le turbaba la voz. [...] Y oyó a Hortensia ¿lo oíste, tú conoces a esa mujer, Quetita? [...] Un instante después sintió el agujazo en las sienes y como un golpe en el vacío [...] un disgusto que sentía crecer cancerosamente. (*Conversación*: 396-399)

Incapaz de relacionarse con las mujeres desde un plano de igualdad, gracias al poder que le presta Odría, por fin puede ejercer un dominio tiránico sobre dos mujeres, Queta y Hortensia, pero estas mujeres comunes, una cantante de cabaret y la otra prostituta, son sólo un sucedáneo de las mujeres “decentes” de la burguesía que Cayo nunca podrá seducir por sus prejuicios y su propia fisonomía, como lo describe la novela desde la perspectiva mercenaria pero objetiva de Queta, que no se somete al tirano y lo desprecia: “Queta pudo observar su cara flaca y huesuda, su cara hastiada, sus minuciosos ojos helados. Cincuenta años, pensó. [...] Un impotente lleno de odio, pensó Queta, un pajero lleno de odio [...] un diputado, quizás un prefecto.” (*Conversación*: 577)¹⁸⁶

El juicio de Queta se comprueba cuando Cayo chantajea a la señora Ferro tratándola como a una prostituta, pero no la posee, como se dice en el *argot* de los melodramas, porque su placer estriba en la humillación a la que somete a los demás, en mostrarles a sus víctimas su indefensión, que paradójicamente corresponde a su propio papel de impotente y a su misoginia, como signo de “la enfermedad nacional” por él padecida, que le impide consumir el acto en sus víctimas:

–No es la idea de acostarse con otro lo que le da náuseas, es la idea de acostarse con un cholo –dijo él bebiendo. Espere, voy a llenarle el vaso.

[...]

Llámale un taxi a la dama sin nombre y cierra la boca, Hortensia –dijo él–. No se preocupe por el chofer, señora. La haré acompañar por el policía de la esquina. *La deuda está pagada ya.* (*Conversación*: 495-496, las itálicas son mías.)

¹⁸⁵ La señora Heredia de la fantasía de Cayo Bermúdez es la esposa del senador Heredia, también llamado por sus amigos el Pulga Heredia. *Conversación*: 363-366.

¹⁸⁶ Sin llegar a las descripciones pornográficas de *Travesuras de la niña mala* (2006), la novela proyecta una imagen del perverso equiparable a las del voyeurista sádico de la novela mencionada, aunque claro, en este caso se refiere a la dictadura de Odría y no a los perversos paisanos de Fujimori.

La caída de Cayo Bermúdez será un anticipo del final de la tiranía de Odría, del cierre de un ciclo tiránico; sin embargo, paradójicamente, será resultado de su ascenso del “cargo oscuro” en el que controlaba todo, al de ministro de Gobierno, en el que será víctima de las conjuraciones invisibles de sus propios subordinados –como él le hizo al general Espina–, no obstante que en apariencia detenta más poder. Su salida del gobierno tiene por causa su eficiencia como contraparte de su impotencia, su voyeurismo le había permitido controlar todos los hilos del poder y resolver una crisis política en la que humilla a numerosos sectores, pero el factor principal de su defenestración es su no pertenencia al estamento militar. A él le aplican la misma lógica de la traición en nombre del mandatario para retirarlo del entorno de Odría, le preparan una sublevación en Arequipa:

–¿Y después, senador? –dijo Lozano–. Don Cayo no le pedirá cuentas a usted. Pero sí a mí. Yo soy su subordinado.

–Usted cree que quiero servir a la Coalición y ahí está su error, Lozano –dijo don Emilio Arévalo–. No, yo quiero servir al gobierno. Soy hombre del régimen, enemigo de la Coalición. El régimen tiene problemas porque le han crecido ramas podridas y la peor es Bermúdez. ¿Me entiende, Lozano? Se trata de servir al Presidente, no a la coalición.

–¿El Presidente está enterado? –dijo Lozano–. En ese caso, todo cambia, senador.

–Oficialmente, el Presidente no puede estar enterado –dijo don Emilio Arévalo–. Para eso estamos los amigos del Presidente, Lozano. (*Conversación: 539*)

Así cayó Cayo, el tirano, víctima de sus propias traiciones, sin embargo, conocedor de las entrañas del régimen y de la sociedad peruana, acepta su derrota con un amargo sentido del humor, como parte de un juego, una rueda de la fortuna, que no debe tomarse trágicamente, como en un circo romano donde se sacrifica a los débiles a los leones para que los fuertes sobrevivan e imperen:

–No me des explicaciones, yo entiendo de sobra –dijo Cayo Bermúdez–. Además, hace tiempo que quería largarme, tú lo sabes. [...]

–No sé cómo voy a sentirme de ministro de Gobierno –dijo el comandante Paredes–. Lástima que no te quedes aquí para darme consejos, con la experiencia que tienes.

–Te voy a dar un buen consejo –sonrió Cayo Bermúdez–. No te fíes ni de tu madre. (*Conversación: 562*)

Pero la caída de Cayó no significa en la novela, como ya señalamos, un cambio drástico en la sustancia o esencia del régimen oligárquico-tiránico, aun cuando configuré el final de la tiranía de Odría, pues no indica que el sistema político avance hacia otra dialéctica del ejercicio del poder distinta a la tutelada por los militares o a un abandono de la cultura política expresada en el *motto* (“¿En qué momento se había jodido el Perú?”), pues: “En vivos y tontos, dentro de la maniquea psicología criollista, se divide la humanidad”, que se apoya además en la estructura social representada: “El hasta el día inquebrantable sistema social del Perú es el de las castas”. Así, la novela, con riguroso realismo, no presenta un cuadro épico sino uno de crudo cinismo:¹⁸⁷

– [...] ¿Oyeron las noticias? Gabinete militar, por los líos de Arequipa. Los arequipeños lo sacaron a Bermúdez. Esto es el final de Odría.

–No te alegres tanto –dijo Carlitos–. El fin de Odría es el comienzo ¿de qué?

El Buitre-Cayo

El *motto* de la novela expresa la misma relación conflictiva entre Cayo Bermúdez y su padre El Buitre, en la que el odio del hijo le lleva a la rebelión y a destruir en apariencia las expectativas del ambicioso padre provinciano por verse perpetuado en su hijo Cayo: “El Buitre tenía ya una ferretería y un almacén y dicen que decía cuando el muchacho vuelva de Lima de doctor levantará los negocios como espuma” (*Conversación*: 62), cuenta Ambrosio a don Fermín. En la novela, la negativa perspectiva sobre el usurero padre de Bermúdez, representado como un carroñero (“y las comisiones del Buitre eran tan bárbaras que sus deudores iban muertos. El Buitre por eso, don, vivía de los cadáveres”, *Conversación*: 60), expresa que el hijo estaba destinado a convertirse también en un ave de rapiña, pero a diferencia del padre, lo hará en gran escala, así que Cayo en cierto modo, aunque tarde, cumple con el destino que le había proyectado el padre.

Pero antes, necesita acumular resentimiento y odio para cumplir con su destino. Los recursos de esa rebelión son el desclasamiento por medio del matrimonio y la mediocridad por falta de ambición económica y política. Sin embargo, como en la tradición judeo-cristiana, la mujer aparece como culpable del fracaso y de la ruptura de Cayo con el Buitre,

¹⁸⁷ Salazar Bondy, *op. cit.*, pp. 27-29.

y de la consiguiente expulsión del paraíso, pero esto ocurre a un nivel superficial, que no explica las motivaciones más profundas de la oscura personalidad de Cayo cuando decide robarse a la Rosa, una muchacha humilde de Chíncha, que “entonces parecía blanquita y no india, [...] una de esas a las que un blanco les hace un favor una vez y si te vi me olvidé”; sin embargo, el negro Ambrosio sí es capaz de percatarse de la “astucia” de la Rosa:

Ahí había pescado las mañas de la Rosa, don, ahí había visto que se las traía. Ni un grito, ni un ay, sólo carreritas, rasguñitos, puñetitos. Lo más fácil era ponerse a chillar, hubiera salido gente, se les hubiera venido encima media ranchería ¿no? Quería que se la robaran, estaba esperando que se la robaran, una loba, ¿no es cierto, don? (*Conversación*, 68)

Empero, el “favor” de Cayo a la Rosa se convierte en un matrimonio en contra de las aspiraciones sociales y políticas del padre, la novela familiar que reproducirá Santiago cuando se casó con la enfermera Ana, que incluye, además, el melodrama de la madre y los prejuicios sociales y la misoginia adyacente de la cultura peruana-latinoamericana:

El bandido de don Cayo los había hechos tontos a él [Ambrosio] y al Serrano, don. A todos, menos a la Rosa, menos a la Túmula. En Chíncha decían la que salió ganando fue la hija de la lechera, que de repartir leche en burro pasó a señora y nuera del Buitre. Todos los demás perdieron: don Cayo, sus padres, hasta la Túmula, porque perdió a su hija. O sea que la Rosa fue una resabida de Coliseo. Quien hubiera dicho, don, tan poquita cosa la muy sapa se sacó la lotería y más. (*Conversación*, 67)

Las motivaciones de Cayo no son claras, en la novela Ambrosio afirma que todos sus amigos le advertían de la astucia de la Rosa. “Pero él como si le hubieran dado chamico”.¹⁸⁸ Sin embargo, su comportamiento con las mujeres y su descripción psicológica, explicada gráficamente por Queta, sería una respuesta mucho más cercana a la lógica para explicar su matrimonio aun en contra de la voluntad paterna. Es decir, la conciencia de la impotencia y la vergüenza de asumirla ante la familia e incluso públicamente son más poderosas que el temor a la autoridad del Buitre. Pero en el mundo de apariencias de la novela, Cayo puede engañar, por medio de la Musa, con la idea de que

¹⁸⁸ Una variante peruana del “toloache” mexicano. La planta se llama *datura stramonio*. (http://es.wikipedia.org/wiki/Datura_stramonium). También conocida como “gota de amor”; véase Armando Ramírez (2007). *El presidente entoloachado*, México, Grijalbo.

es un jeque y tiene a su disposición un harem, que finalmente también sirve a sus intereses político-policiacos:

Yo soy como la segunda dama del Perú, Quetita. Aquí vienen embajadores, ministros. La pobre loca. Parece que no se diera cuenta que van a San Miguel como al burdel. Cree que son sus amigos, que van por ella. (*Conversación: 667*)

Sin embargo, una vez que accede al poder por azar, Cayo, que no tiene hijos por causas atribuidas también, desde la perspectiva no cuestionada de Ambrosio, a su mujer (“pero la Rosa no sólo se le había vuelto un cuco, don, para colmo no se llenó nunca”. *Conversación: 71*), ejerce el poder como un padre riguroso y se permite aun dar lecciones de paternidad a otros, como a don Fermín, y se presenta como una encarnación de la tiranía paterna, como aquella contra la que él se rebeló en su juventud con su matrimonio y que se convirtió en una afrenta para su padre, el Buitre, como se lo recuerda su amigo el coronel Espina: “Te fregaste por ese matrimonio absurdo –dijo con voz dulzona y paternal–. Fue el gran error de tu vida, Cayo. Yo te lo previne, acuérdate.” (*Conversación: 73*)

Cayo-don Fermín

Paradójicamente, gracias a la narración de Ambrosio, don Fermín logra establecer la relación paralela entre su paternidad y la del Buitre; es decir, Cayo se convierte en el mundo novelesco en una variante de su hijo. Pero, desde la perspectiva burguesa de don Fermín, Cayo y Odría son en realidad sus hijos, unos cholos¹⁸⁹ arribistas, cuya huachafería extrema es presumir de una ascendencia de linaje, “Ahora resulta que Odría es noble –se rió don Fermín–. ¿Leyeron *El Comercio*? Desciende de barones, etcétera, y si quiere puede hacer valer su título.” (*Conversación, 184*) Sin embargo, estos arribistas son muy útiles a “la gente de bien”, tanto para exorcizar al falso fantasma radical del APRA, como para

¹⁸⁹ Vargas Llosa anota: “los peruanos que se creen blancos empiezan a sentirse cholos, es decir, mestizos, es decir pobres y despreciados”; sin embargo, agrega que ese racismo también se ejerce entre los cholos: “Es un grave error, cuando se habla de prejuicio racial y de prejuicio social, creer que estos se ejercen sólo de arriba hacia abajo; paralelo al desprecio que manifiesta el blanco al cholo, al indio y al negro, existe el rencor del cholo al blanco, al indio y al negro, y de cada uno de estos tres últimos a todos los otros”. (1992) *El pez en el agua*, Seix Barral, México, pp. 11-12.

Véase también Eva Bautista. “El cholo y el racismo en Perú”, *Omnibús*, No. 24. Año V, enero 2009. <http://www.omni-bus.com/n24/cholos.html>

hacer grandes negocios de la única manera posible en países como el Perú, mediante la corrupción.

La reacción inicial de esta aristocracia es de escepticismo sobre la capacidad de Cayo, pero el control político y militar es necesario para someter al país, por lo cual casi están obligados a apoyarlo, porque esta supresión de la política se entiende como orden y seguridad: “Yo también detestó la política, pero qué quiere –dijo don Fermín–. Cuando la gente de trabajo se abstiene y deja la política a los políticos el país se va al diablo” (*Conversación*, 167); por lo tanto, la paternal burguesía representada por don Fermín tiene que aceptar esa relación de subordinación privilegiada al dios padre Odría y a Cayo, su representante en la tierra: “Y no lo basurees mucho. Como quien no quiere la cosa, ese empleadito se está convirtiendo en el hombre de confianza del General.” (*Conversación*, 198) Así, al principio, ese prejuicio burgués queda en suspenso por las relaciones de poder económico y político, además de la admiración por la eficacia de Bermúdez para “pacificar” el país:

–La verdad es que, aun cuando no sea infalible, tiene cojones dijo el senador Arévalo–. En año y medio nos borró del mapa a los apristas y a los comunistas y pudimos llamar a elecciones. (*Conversación*, 199)

En momentos, parece que la amistad entre Cayo y don Fermín es fuerte, que establecen una relación entre pares, pues comparten negocios además de su adhesión por el régimen; Bermúdez es el hombre del orden y Fermín Zavala el hombre de las ideas, de la “racionalidad” de la dictadura, pero éste se desmarca del régimen misteriosamente:

–Es una lástima que no le aceptara usted la senaduría –dijo Cayo Bermúdez–. El presidente tenía la esperanza de que usted fuera el vocero de la mayoría en el Parlamento, don Fermín.

[...]

–Lo va a herir al General con tanto desinterés, don Fermín –dijo Cayo Bermúdez. (*Conversación*, 204)

Además coinciden en negocios turbios y vida nocturna; don Fermín, llamado también en los bajos fondos Bola de Oro, es el Virgilio de Cayo en la Lima nocturna y quién lo conecta con la Musa, la “Beatriz” que sirve de inspiración a Bermúdez para sus fantasías sexuales, empero, el juicio de don Fermín sobre la Musa es poco delicado si se toma en cuenta que él oculta sus propios secretos: “–Le contaré que esa mujer tan mujer no

lo es tanto –dijo don Fermín–. Le gustan las mujeres. [...] –¿Ah, sí? –dijo Bermúdez–. ¿A esa mujer tan guapa? ¿Ah, sí?” (*Conversación*, 168)

Secretos de este tipo, como el de Bola de Oro, serán conocidos y explotados por Bermúdez, lo que marca la superioridad del voyeur político, de “aquél que todo lo ve”, sin embargo, quizás resultado de sus propias obsesiones y carencias, Cayo se ha trazado como único valor en su accionar político-policiaco no utilizar esa información contra los enemigos del régimen, comprensivo con los vicios, como lo expresa respecto al senador Landa, cuya adicción al juego es más fuerte que su lujuria:

–El único vicio que no entiendo –pensó en voz alta–. El único que resulta estúpido en un hombre que tiene la plata de Landa. ¿Jugar para tener más, para perder lo que tiene? Nadie está contento, siempre falta o sobra algo. (*Conversación*, 391)

La asimetría entre Cayo y don Fermín aparece con las confidencias sobre la paternidad del segundo y su orgullo por su hijo Santiago; para el primero, la paternidad representa el trauma del Buitre padre, que no tuvo polluelos en quien perpetuar el orgullo de la especie:

–Me da un poco de envidia oírlo, señor Zavala –dijo Bermúdez–. A pesar de los dolores de cabeza, debe tener sus compensaciones ser padre. (*Conversación*, 170)

Así, Cayo, despreciado por la burguesía, tendrá como compensación de su frustrada paternidad y de la discriminación por su origen provinciano, el ejercicio de la vigilancia y la represión para vengar las humillaciones, como se lo demostrará a su antiguo socio don Fermín y, en general, a todos los potenciales o reales enemigos de la dictadura. Santiago Zavala dará ese pretexto a Bermúdez para la humillación de su padre:

[...] Lo he llamado para arreglar esto entre nosotros, yo sé mejor que nadie que usted es un buen amigo del régimen. Quería informarle de las andanzas de este joven, nada más. Por supuesto que no está detenido. Puede llevárselo ahora mismo, don Fermín.

Se lo agradezco mucho, don Cayo –confundido otra vez, Carlitos, pasándose el pañuelo por la boca, tratando de sonreír–. No se preocupe por Santiago, yo me encargo de ponerlo en el buen camino. Ahora, si no le importa, preferiría irme. Ya se imaginará cómo está su madre. (*Conversación*: 232)

Ya lo mencionamos antes, Cayo disfruta humillando a quienes quedan sujetos a su poder, las mujeres en principio, y lo mismo hace con burgueses y generales, aunque sin la

violencia que se aplica a los lejanos al poder, como en el caso de los integrantes de la célula comunista Cahuide. Sin embargo, para personajes como Fermín Zavala, tal humillación es intolerable porque proviene de quienes son considerados sus inferiores, los guardianes de sus intereses y de su poder: “El hijo de puta este me las va a pagar –el fastidio de su cara, piensa, el cansancio de sus ojos que miraban adelante–. El cholo de mierda este no me va a humillar así. Yo voy a enseñarle cuál es su sitio.” (*Conversación*: 233)

El problema de don Fermín, sin embargo, es que el desafío y las críticas de su hijo Santiago, representante en el mundo narrado de una casi extinta *intelligentzia* y una mala conciencia de clase,¹⁹⁰ por su apoyo a la dictadura hacen mella en sus convicciones y lo llevan a rechazar de manera aparentemente inexplicable una senaduría y mayores compromisos con el régimen de Odría, desprecios que despiertan la suspicacia de Bermúdez:

–Ya sé por qué no le aceptó la senaduría por Lima, Fermín –dijo el senador Arévalo–. Por no ponerse frac ni tongo.

[...]

–El Parlamento está bien para los que no tienen nada que hacer –dijo don Fermín–. Para ustedes, los terratenientes. (*Conversación*: 193)

De tal manera, esta relación privilegiada con el régimen termina cuando el hijo de don Fermín es apresado por los esbirros de Cayo Bermúdez después de la toma de la Universidad de San Marcos, y éste le da lecciones de paternidad. Pero esto es parte del juego de Bermúdez con Fermín Zavala, uno más de los juegos del gato con el ratón, como dice Queta, por eso Cayo urde la trama para humillarlo, como una advertencia de que él mismo se está descarriando, como lo acepta don Fermín, al darle a su vez una lección de conspirador a su hijo, por “jugar al comunismo”:

¹⁹⁰ El modelo está en los escritores peruanos frustrados y su protesta va dirigida hacia los poderes que reproducen la frustración, es decir, contra sus propias clases; el ejemplo en *Conversación* son los periodistas Zavalita y Carlitos, medio escritores y “medio payasos”: “El escritor no puede pedir cuentas por la falta de una cultura nacional [de un mercado cultural] a quienes no tuvieron jamás la oportunidad de crearla porque vivieron vejados y asfixiados. Su resentimiento, su furor se vuelven lógicamente hacia ese sector privilegiado del Perú que sí sabe leer y sin embargo no lee, a esas familias que sí están en condiciones de comprar libros y que no lo hacen, hacia esa clase que tuvo en sus manos los medios de hacer del Perú un país culto y digno y no lo hizo.” Vargas Llosa (1983). “Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú”, *Contra viento y marea (1962-1982)*, Seix Barral, México, p. 110.

Te voy a explicar por qué me puse tan furioso? Hay algo que estaba a punto de concretarse en estos días. Militares, senadores, mucha gente influyente. El teléfono estaba intervenido por mí, no por ti. Algo se filtraría, el cholito de Bermúdez se aprovecho de ti para darme a entender que sospechaba algo, que sabía. Ahora hay que parar todo, empezar desde el principio. Ya ves, tu padre no es un lacayo de Odría ni mucho menos. Lo vamos a sacar, llamaremos a elecciones. ¿Sabrás guardar el secreto, no? Al Chispas no le hubiera contado esto, ya ves que a ti te trato como a un hombrecito, flaco. (*Conversación: 238*)

Finalmente, don Fermín, pese a la lección de Cayo, asume una posición similar a la de su hijo desobediente, que lo llevará a su destrucción por el régimen, o dicho en palabras de la novela, a joderse, pero como parte de su búsqueda de reconciliación con su figura paterna y con su hijo:

–Ya no tienes que avergonzarte de que tu padre sea un capitalista –sonrió don Fermín sin ánimos–. El canalla de Bermúdez nos puso al borde de la quiebra. [...] Los contratos que recuperamos cuando salió Bermúdez nos los volvieron a quitar para dárselos a pradistas. A este paso me voy a volver un comunista, como tú. (*Conversación: 448*)

Don Fermín-Zavalita

El conflicto central en la novela está marcado por la negación absoluta del padre (y de su producto, la familia) por Zavalita. El conflicto tiene una arista política, que es la oposición-adhesión a Odría, y otra psicológica, que es el engaño y la mentira en la que vive don Fermín. Sin embargo, en el desarrollo de la narración, la cuestión política queda en segundo lugar,¹⁹¹ aunque la psicológica se mantiene en primer plano, porque Santiago no logra la confesión en La Catedral, a costa de una víctima más, que es Ambrosio, como hermano simbólico de Zavalita, aunque, como dice con cierta jactancia: “Mil veces más jodido...”

La familia burguesa de don Fermín aparece desde su perspectiva como producto de este engaño que sólo reproducirá los cachorros que necesita este tipo de sociedad falsa y criminal para perpetuarse, como reconoce Zavalita al reconciliarse a medias con su familia:

¹⁹¹ Respecto a la novela familiar, Vargas Llosa, “Regreso a San Marcos”, *El País*, 29 de abril de 2001: http://elpais.com/diario/2001/04/29/opinion/988495207_850215.html

¿No habías vuelto a ver a nadie de la promoción, flaco? Piensa: la promoción. Los cachorros¹⁹² que ya eran tigres y leones, Zavalita. Los ingenieros, los abogados, los gerentes. Algunos se habrían casado ya, piensa, tendrían queridas ya. (*Conversación*, 586)

El origen del conflicto con el padre es oscuro, la novela comienza cuando la situación de crisis existencial parece irresoluble, después de “la conversación” con Ambrosio. Casi nada se habla del feliz pasado del niño y adolescente Santiago, salvo la frustrada iniciación sexual con Amalia, la sirvienta de los Zavala; en general, la percepción reforzada por Ambrosio es la de una rebelión gratuita del cachorro contra el tigre. Es decir, no hay una explicación narrativa lógica del tipo de la que se hace en *El paraíso en la otra esquina*¹⁹³ para explicar la rebeldía y el “mesianismo” de Flora Tristán, por ejemplo. Como lo ha dicho el propio Vargas Llosa, una vida feliz nada tiene de novelable¹⁹⁴ y la relación del “flaco” con su padre nada tiene de conflictiva hasta que ocurre el golpe de Odría y él, en protesta, decide ingresar a una universidad pública y hacerse comunista, pese a la advertencia paterna de que ese no es su espacio, premisa que corrobora cuando ingresa a San Marcos, en lugar de hacerlo en la Universidad Católica:

Todavía no eras, piensa, querías ser comunista. Sentía su corazón golpeando fuerte y estaba maravillado: en San Marcos no se estudia nada, flaco, sólo se hacía política, era una cueva de apristas y de comunistas, todos los resentidos del Perú se juntaban ahí. Piensa: ~~sobre~~ [pobre¹⁹⁵] papá. Ni siquiera habías entrado a San Marcos, Zavalita, y mira lo que descubrías. (*Conversación*: 85)

El conocimiento en general aparece también como un peligro que divorcia de la realidad, del padre, de la familia e incluso de los rebeldes, que para Zavalita también poseen sus dogmas, entre ellos el rechazo a la dubitación, como le explica Aída, la militante de Cahuide: “Las dudas eran fatales, decía Aída, te paralizan y no puedes hacer nada”. (*Conversación*: 132) Pero como explicación de su conflicto con el padre no es una causa suficiente; además, el conocimiento de la identidad conflictiva de su padre coincide años

¹⁹² Alusión al relato *Los cachorros*, donde el complejo de castración tiene un papel fundamental en la frustración del Pichulita Cuéllar. Quizás por eso esta noveleta tuvo tanto impacto en América Latina, por expresar ese complejo de las clases dominantes periféricas con respecto a las burguesías centrales.

¹⁹³ Cfr. Vargas Llosa (2003). *El paraíso en la otra esquina*, Alfaguara, México.

¹⁹⁴ Cfr. Vargas Llosa (1974). *La novela, op. cit.*, y Ricardo Cano Gaviria (1972). *El buitre y el ave fenix*, Anagrama, Barcelona.

¹⁹⁵ La “edición definitiva” contiene numerosas erratas, Cfr. comparativamente con *Conversación* (1992), *op. cit.*, p. 77.

después con su reconciliación, no con el momento de ruptura. La dependencia económica tampoco parece una causa suficiente, como le reclama su padre cuando lo rescata de las garras de Cayo Bermúdez, porque coincide con su deserción de su familia alterna, Cahuide:

¿Por qué era muy cómodo, muy bonito, no? El papito te daba de comer, el papito te vestía y te pagaba los estudios y te regalaba propinas, y tú a jugar al comunismo, y tú a conspirar contra la gente que daba trabajo al papito, carajo eso no. (*Conversación: 234*)

La imagen de la madre, ya lo mencionamos, también se vuelve aborrecible por el efecto degradado de la figura paterna, es melodramática y ciega, y se proyecta, además, a la imagen general de las mujeres, salvo momentáneamente en Aída, la militante comunista, un prototipo de su Flora Tristán:

Descubrir que por lo menos una podría servir para algo más, piensa. No sólo para tirársela, no sólo para corrérsela pensando en ella, no sólo para enamorarse. Piensa: para algo más. Iba a estudiar Derecho y también Pedagogía, tú ibas a seguir Derecho y también Letras. (*Conversación: 88*)

Pero también Santiago cancela esa vía de escape, porque no se atreve a asumir una nueva identidad, como se lo explica su tío Clodomiro: “Sé lo que no quiero ser, pero no lo que me gustaría ser” (*Conversación: 88*), lo que significa una ruptura definitiva con el padre y su clase mediante su unión con Aída. En lugar de eso, asume una posición por inercia y de resentimiento con su familia, como se lo reclama su hermano el Chispas: “Sólo para demostrar que no es como los demás, acabará casándose con una negra, china o india – se rió el Chispas–. Ya verás, Teté.” (*Conversación: 400*) Predicción que se cumple con todos los ingredientes de la huachafería materna que tanto aborrece Santiago: “¿Cómo voy a aceptar, cómo voy a ver a mi hijo casado con una que puede ser su sirvienta?” (*Conversación: 663*)

Santiago suma de esta manera su cobardía ante Aída a los agravios reales e imaginarios contra su padre, pero en realidad tienen que ver con la dificultad de asumir su propia independencia, expresada en su fallido “bautismo de fuego”, en un nuevo nombre que no asume, porque su ruptura con el padre no es suficiente para romper también con su origen:

Estamos esperando, camarada Julián, oyó Santiago y dio un respingo. Siempre te olvidabas de tu seudónimo, Zavalita, siempre que eras secretario de actas y que debías resumir la sesión anterior. Lo hizo rápidamente, sin ponerse de pie, en voz baja. (*Conversación*: 216)

Ya lo mencionamos, el “flaco”, el “niño Santiago”, Santiago, “el supersabio”, “Zavalita”, son denominaciones correspondientes a la temporalidad simultánea del relato, pero que marcan una continuidad de la identidad del personaje, mientras que Julián (su seudónimo en su familia adoptiva, Cahuide) es una denominación perdida y fugaz que no asume porque no corresponde al destino novelesco del héroe degradado que es Santiago Zavala, cuya rebelión contra la tiranía de Odría, contra su representante don Fermín, el padre real, culmina sólo en una fallida rebelión contra la “huachafería”, que va de Odría a su madre e, incluso, a su matrimonio con la enfermera Ana.

Por último, las similitudes entre don Fermín y el Buitre, como padres de hijos desobedientes, no se transmiten a Santiago y Cayo, porque el primero ha convertido su rebelión personal también en una fugaz rebeldía política y después en un malestar permanente, mientras el segundo la convierte en resentimiento social, “la enfermedad nacional” diagnosticada por Vargas Llosa. Cayo, paradójicamente, se convierte además en un aliado involuntario de don Fermín para hacerle sentir a Santiago el peso de la autoridad, por un lado, la omnipotente de Odría, y, por otro, la de su propio padre, que lo ayuda a ubicarse, como un menor de edad, en la zona gris de su realidad.

Cayo y Zavalita son producto de sus fallidas rebeldías, comparten la negación de la paternidad, una especie de síndrome de castración, por distintas razones. El primero puede atribuir su esterilidad e impotencia a la Rosa y el segundo se niega a ser padre por su divorcio con la realidad nacional y su odio al padre, al que no quiere reproducir ni social ni biológicamente. Pero Cayo vivirá en una castración involuntaria, impuesta por sus prejuicios y traumas, mientras que para Santiago será resultado de su rebeldía y el ejercicio de su libertad incluso para “joderse”.

Don Fermín-Ambrosio

La relación paternal entre Ambrosio y don Fermín es siniestra. El primero es descrito como un zambo, que de acuerdo con las clasificaciones raciales es un mestizo de india y negro o viceversa, pero desde la perspectiva racial del Perú novelesco no se diferencia de un negro,

como menciona Zavalita durante la anagnórisis: “No era él, todos los negros se parecían, no podía ser él. Piensa? ¿por qué no va a ser él? El zambo se agacha, levanta el costal, sí era él...” (*Conversación*: 26) El segundo es descrito como un emperador romano: “Es elegante, las canas le sientan –dijo Queta–. Debe haber sido buen mozo de joven. Pero tiene algo que fastidia. Se cree un emperador.” (*Conversación*: 668) Pese a esas diferencias raciales y de clase, de su comportamiento imperial y tiránico, Ambrosio encuentra en don Fermín el padre ideal que no tuvo en su progenitor y lamenta su muerte ante Zavalita: “No se imagina la pena que me dio. Porque qué gran hombre fue su papá”. (*Conversación*: 193)

Con Ambrosio, don Fermín muestra su debilidad, que es más poderosa que sus prejuicios de clase, y aunque en apariencia actúe sin violencia no deja de actuar como un mandatario: “y, de repente, decía una lisura. Él que se lo veía tan educado y con ese aspecto de... [...] De un gran señor –dijo Ambrosio muy rápido–. De presidente, qué se yo.” (*Conversación*: 671) Sin embargo, reproduce con él la misma relación degradada que con su padre real, en este sentido, don Fermín se configura como una variante de Trifulcio, el padre biológico de Ambrosio, sin embargo, no es percibido así por éste: “No es lo que usted cree –dijo Ambrosio muy rápido, con voz grave–. No es un desgraciado, no es un déspota. Es un verdadero señor, ya le he dicho.” (*Conversación*: 689)

Ya se ha mencionado que Zavalita trata de obtener inútilmente la confesión de Ambrosio, la cual, sin embargo, se realiza con toda crudeza ante el narrador invisible, que asume la perspectiva de Queta; ésta descubre además la debilidad del chofer ante los poderosos, el papel de víctima que asume ante cualquiera que lo humille. Así, el negro es una víctima de la trama perversa de Cayo Bermúdez contra don Fermín, instrumento de un juego ambiguo, porque la cesión de su chofer parece un favor, pero forma parte de su venganza contra los burgueses representados por Fermín Zavala, a causa de la “enfermedad nacional”, podría decirse, porque Bermúdez está consciente de su función en ese universo degradado: “No me consideran su igual estos hijos de puta” (*Conversación*: 667). Eso explica la urdimbre de Bermúdez en la que Ambrosio es una víctima secundaria, así lo infiere Queta: “Quiere decir que [Cayo] no sólo sabía –dijo Queta, moviéndose–. Por supuesto, por supuesto. Quiere decir que Cayo Mierda preparó todo eso.” (*Conversación*: 672)

Sin embargo, Fermín Zavala tiende ante su hijo Santiago su propio velo sobre la realidad, como corresponde a un conflicto tan grave y a un hombre que siempre ha vivido en una sociedad donde la verdad no es la parte visible de la realidad privada y política: “Bermúdez me lo pasó porque quería un chofer que fuera también policía. [...] –sin enrojecer, sin vacilar, a lo mejor heredé eso de ti, papá–.” (*Conversación*: 446-447)

Trifulcio-Ambrosio

La relación de Ambrosio con Trifulcio, su padre biológico, presenta la forma más cruda de la tiranía paterna; por esa ruindad, el poder político reciclará al negro Trifulcio como golpeador y esbirro del régimen, sin embargo, como a Odría, el dios tiempo le pasa la cuenta. Trifulcio es un personaje que representa el escalón más bajo de la sociedad peruana. Es un negro con todos los estigmas atribuidos a su raza, es “malo de nacimiento”, un depravado, un delincuente y un hombre irredimible.

–Claro que en Chincha hablaban de él, *don* –dijo Ambrosio–. Que había violado a una menor, robado, matado a un tipo en una pelea. Tantas barbaridades no serían ciertas. Pero algunas sí, si no por qué habría estado en la cárcel. (Las cursivas negras son mías. *Conversación*: 152)

Trifulcio sintetiza los estigmas que definen la identidad de los sectores “irredimibles” del universo novelesco, la herencia negativa que se define por el tono de la piel: “De nuevo hallamos el estereotipo de que un negro pobre parece más negro”.¹⁹⁶ Así, varios estigmas degradantes afectan la “identidad deteriorada” de Trifulcio: el económico porque es pobre o miserable; el étnico, porque es negro; el físico, porque camina y parece un mono; el jurídico moral, porque es un ladrón y posiblemente un asesino, y por eso ha sido sacado de la cárcel para que ejerza esas habilidades en una campaña política; el estigma sexual, porque es un depravado; el estigma de la ignorancia, entre otros. La misma relación con su hijo Ambrosio es siniestra y brutal, pero éste siente pena por él porque finalmente es su padre:

¹⁹⁶ Cfr. Ascensión Barañano, editora (2007). *Diccionario de las relaciones interculturales: diversidad y globalización*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 124-127.
<http://books.google.com.mx/books?id=e613wvN22EoC&pg=PA125&dq=Estigma&hl=es&sa=X&ei=BheTUfnYLcHm0QGDwYD4Dg&ved=0CFMQ6AEwCA#v=onepage&q=Estigma&f=false>

–No pena porque hubiera estado preso, entiéndame bien, *niño* –dice Ambrosio–. Sino porque parecía un pordiosero. Sin zapatos, unas uñotas de este tamaño, unas costras en los brazos y en la cara que no eran costras, sino mugre. Le hablo con franqueza, vea. (Las cursivas negras son mías. *Conversación*: 149)

Sin embargo, Ambrosio narra dos versiones sobre su padre, una en pasado (*dijo*) para don Fermín (*don*) y otra en presente (*dice*) para Santiago (*niño*). En la que cuenta a don Fermín existe una información ambigua que expresa el trauma de Ambrosio acerca de la relación entre su padre y su madre la Tomasa, pero también una historia siniestra en la que parece que Ambrosio, hábil para ocultar los hechos, encubre a Trifulcio y al mismo don Fermín, por vergüenza propia:

–Era una mujer alegre a la que le gustaba la vida, *don* –dijo Ambrosio–. La pobre ir a juntarse con un tipo capaz de hacerle eso a su mismo hijo. Pero claro que si la negra no se hubiera enamorado de él, yo no habría nacido. Así que para mí fue un bien. (Las cursivas negras son mías. *Conversación*: 161)

Según confesión del propio Ambrosio, ve a su padre una sola vez, antes de irse para Lima a solicitar empleo de chofer a don Cayo, pero, en ese encuentro, Trifulcio le saca una navaja para obligarlo a entregarle todo su dinero porque quiere ir a un prostíbulo, con lo que la frase “un tipo capaz de hacerle eso a su mismo hijo” refuerza su sentido siniestro:

–Si tuviera más se lo daría también –dijo Ambrosio–. Bastaba que me pidiera y yo se lo daba. ¿Para qué ha sacado esa chaveta? No necesitaba. Mire, venga a la casa y le daré más. Pero guarde eso, le daré cinco libras más. Pero no me amenace. Yo encantado de ayudarlo, de darle más. Venga, vamos a la casa.

[...]

–No, no voy a ir –dijo Trifulcio–. Esto basta. Y es un préstamo, te pagaré tu par de libras, porque voy a trabajar en Ica. ¿Te asustaste porque saqué la chaveta? No te iba a hacer nada, tú eres mi hijo. Y te pagaré, palabra. (*Conversación*: 169)

Para descargar la tensión ante tanta brutalidad, la novela evita su reproducción lineal y combina de manera compleja el retrato de las clases sociales más degradadas, según el modelo del naturalismo decimonónico, darwinista, con la descripción un tanto folclórica del funcionamiento del sistema político-electoral, que para sobrevivir produce y necesita de este tipo de personajes siniestros:

Dice Vargas Llosa que los dos años que padeció en el [colegio militar] Leoncio Prado lo estigmatizaron probablemente para siempre. Y no hay duda que contribuyeron a inculcarle una visión de la vida que podríamos llamar darwiniana.¹⁹⁷

La yuxtaposición de historias es parte de la técnica narrativa llamada por Vargas Llosa de los vasos comunicantes, que combina dos o más líneas de acción, por medio de la cual dosifica asimismo el tremendismo literario, como lo hizo en *La ciudad y los perros*, para descargar la tensión y el horror de las escenas:

«Para revelar un poco la fisonomía del colegio era necesario referir una serie de episodios, de escenas, de gran crudeza que literariamente eran muy difíciles de justificar sin caer en la truculencia, el tremendismo exhibicionista o la pornografía, es decir, el mero artificio, la irrealidad. Era muy difícil hacer eso por medio de narraciones directas. Yo lo intenté en la primera versión de la novela, por medio de diálogos y descripciones puras.»¹⁹⁸

Así se presenta simultáneamente a Trifulcio en la cárcel y en la campaña electoral del senador Arévalo, padre de Popeye, el mejor amigo de Santiago antes de abandonar su casa, así como la represión a la Universidad de San Marcos. Estas historias, la de la degradación del negro y la de la campaña política, además de los tratos entre Cayo y don Fermín, presentan las elecciones como un teatro esperpéntico para consagrar políticamente

¹⁹⁷ Luis Harris (1984). “Mario Vargas Llosa o los vasos comunicantes”, *Los nuestros*, Sudamericana, México, p. 422.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 437.

El tremendismo es una escuela literaria de origen español posterior a la Guerra Civil; en *Conversación*, el tremendismo se dosifica narrativamente y presenta la dialéctica entre dos universos degradados, el de la simulación honorable de la cúspide social y el del tremendismo descarnado de los miserables:

“Tiene razón Rafael Vázquez-Zamora cuando en el suplemento semanal de *España* (Tánger) apostilla con su habitual sagacidad el ataque lanzado por Francisco de Cossío contra el tremendismo literario. «El mundo está mucho más podrido de lo que parece y la literatura refleja esas miserias», dice Vázquez-Zamora. Y ahí reside el *quid* de la cuestión: si los llamados tremendistas intentan mostrarnos, como escribe Cossío, «un mundo de degenerados, de tarados, de pervertidos, de miserables», es porque precisamente esos repugnantes individuos ocupan en la sociedad actual una situación que no solían alcanzar en el pasado. Siempre hubo lacras, miserias y corrupción, pero quizá lo característico de estos tiempos no es tanto su aumento como el impudor con que se manifiestan.

”Antes, el degenerado, el corrompido, procuraba disimular su ser verdadero bajo una fachada de normalidad honorable. Ahora, degeneración y corrupción se declaran con alarde, ostentosamente, proclamándose como lo que en realidad son. El pervertido pretende que su perversión sea declarada normal *per se*, lícita y, por lo tanto, defendible. Esta insólita y cínica actitud atrae la curiosidad de escritores que al analizarla, no pueden menos de exponer en toda su torva miseria el movedizo y a menudo repugnante mundo, en donde tales gentes habitan.”

Ricardo Gullón, “El tremendismo literario”.

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-tremendismo-literario-0/html/00efbb84-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0

a los integrantes de la clase dominante, burgueses y terratenientes principalmente, como el padre de Popeye, que son representados finalmente como variantes “educadas” de la misma brutalidad de Trifulcio.

El subcapítulo VII de la parte denominada “UNO” (145-171) inicia con un diálogo sobre Trifulcio entre Ambrosio y don Fermín (A), sigue con diálogos de Cayo Bermúdez sobre la toma de la Universidad de San Marcos (B), continúa con Trifulcio dando aviso y de alguna manera presentándose por sí mismo, para su ulterior reclutamiento por el candidato a senador Arévalo (C), enseguida se hace un breve relato en estilo indirecto libre desde la perspectiva de un buitre, un gallinazo, que más adelante concluirá con su captura por Trifulcio (D). El relato continúa con C-D y agrega el diálogo de Ambrosio con Santiago sobre Trifulcio (E). Más adelante agrega la disputa entre Cayo y el coronel Espina por la toma de San Marcos (F). Sin embargo, el aspecto interesante es cómo se funden todas las historias con la tremenda escena de la captura del gallinazo organizada por Trifulcio:

Alargó cautelosamente las patitas grises [...] cerró las alas, se posó, *miró y adivinó* y ya era tarde: las piedras hundían sus plumas, rompían sus huesos, quebraban su pico, y unos sonidos metálicos brotaban mientras las piedras volvían al patio rodando por la calamina.

[...]

El ave rapaz se deslizaba, agonizaba rápidamente sobre la plomiza calamina que iba manchando de granate, llegaba a la orilla, caía y manos hambrientas la recibían, se la disputaban y la desplumaban y había risas, injurias, y un fogón chisporroteaba ya contra el muro de adobes.

–¿Qué tal el ojo del señor? –dijo Trifulcio–. El que sabe sabe, y a ver quién y cómo me lo pone en duda. (*Conversación*: 147)

De esta manera, todas las historias (más o menos simultáneas) hablan de lo mismo, su trasfondo es la brutal captura del gallinazo que será devorado asquerosamente por los hambrientos presos; es decir, la toma de la Universidad o el reclamo del coronel Espina caído en la trampa de Cayo, o la campaña electoral de Arévalo que culminará en la captura de la senaduría, son representadas por la captura del gallinazo, representación a su vez ontológica del peruano, como un ser más vil que un ave de rapiña, porque es capaz de practicar el canibalismo social. Trifulcio en relación con Ambrosio aparece así como ese Saturno goyesco, que devora a su hijo. Se puede afirmar que este crudo subcapítulo,

además de presentar una alegoría del Perú, ilustra la axiología de la novela, expresada en el *motto*: “¿En qué momento se había jodido el Perú?”,¹⁹⁹ que rompe con la sentencia popular anotada por un personaje de Salazar Bondy, respecto a los golpes militares, en el sentido de que “gallinazo no come gallinazo”.²⁰⁰

Masticaba empeñosamente el trozo de carne que había conquistado a puño limpio y los brazos y las manos le ardían y tenía rasguños violáceos en la piel oscura y la fogata donde había tostado su botín humeaba todavía.

[...]

Los otros ambulaban bajo el sol homicida, reconciliados, sin rencor, sin acordarse de que se habían insultado, empujado y golpeado por las presas trituradas, o tendidos junto a las paredes dormían, sucios, descalzos, boquiabiertos, embrutecidos de aburrimiento, hambre o calor, los brazos desnudos sobre los ojos. (*Conversación*: 148)

Es decir, la transgresión de ese refrán por Trifulcio es también una forma de darle sentido al relato al caracterizar la naturaleza de la sociedad y del poder militar, de la tiranía del general Odría, como un Saturno que devora al Perú y que además corresponde a “una **típica** revolución latinoamericana: el ‘golpe militar’, el ‘cuartelazo’, la toma del poder por motivaciones subalternas, sin substrato ideológico”.²⁰¹

Ambrosio-Amalia Hortensia

Como su padre, también en la escala inferior del universo novelesco, Ambrosio reproduce los aspectos más negativos del modelo patriarcal: la docilidad y el servilismo al poder supremo: sirve y admira a Odría por intermediación de Cayo Bermúdez; estima y teme al superior, ya sea don Fermín o don Hilario; perdona los abusos y ofensas imperdonables de su padre Trifulcio y de sus amos; acorde con la sociedad represiva y falsa, niega su conflicto de identidad, y finalmente actúa con la misma irresponsabilidad del padre modelo al abandonar en Pucallpa, un pueblo de la Amazonia, a su hija Amalia Hortensia, quien en

¹⁹⁹ Comparable a “la dialéctica de la chingada” que Carlos Fuentes desarrolló en *La muerte de Artemio Cruz* y en *La región más transparente*, a partir de los ensayos de Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*.

²⁰⁰ Sebastián Salazar Bondy (1969). *Alferez Arce, teniente Arce, capitán Arce*, Casa de la Cultura del Perú, Lima, p. 18.

²⁰¹ Tomas G. Escajadiillo, prólogo, en Salazar Bondy (1969), *op. cit.*, p. 12. (En negras en el original.)

sus nombres funde las dos posibilidades que una realidad patriarcal y dominante presenta a la mayoría de las mujeres: la servidumbre y la prostitución.²⁰²

Ambrosio está marcado por los mismos estigmas que su padre, a pesar de ser uno de los eslabones más próximos a la cima de la tiranía, incluso no puede evitar el desprecio en el prostíbulo de “categoría” en el que es humillado por una de las compañeras de Queta:

–La señora no permite negros –dijo Martha, a su lado–. Sácalo, Robertito.

–Es el matón de Bermúdez –dijo Robertito–. Voy a ver. La señora dirá.

–Sácalo, sea quien sea –dijo Martha–. Esto se va a desprestigiar. Sácalo. (*Conversación: 622*)

Paradójicamente, su paternidad, producto de sus relaciones secretas con Amalia, para él es inesperada y vergonzosa, pese a que en esa sociedad patriarcal debería de ser un motivo de orgullo y reafirmación masculina. Parte de su conflicto se debe a que Ambrosio se ha enredado a sí mismo en su propia trama, pues además mantiene también en secreto relaciones mercantiles, pero también más pasionales, con Queta, una relación ambigua, de amor y odio. Esta relación entrará en crisis con la noticia de su paternidad:

Esa noche llegó la señorita Queta y la señora [Hortensia], delante de Amalia, esta mujer está en cinta, figúrate. ¿Ah, sí?, dijo la señorita Queta, como si no le llamara la atención. Y si supieras de quién, se rió la señora, pero al ver la cara de Amalia se puso un dedo en la boca: no se podía decir, chola, era un secreto. (*Conversación: 517*)

Finalmente, el nacimiento de Amalia Hortensia coincide con el asesinato a puñaladas de la Musa, como una forma extraña de la unión del mito de *eros* y *tanathos*, del impulso de vida y muerte,²⁰³ que es muy poderoso en Ambrosio, pero que expresa también un sadismo y una misoginia profundos, que parecen corresponder también a la naturaleza del régimen opresivo, como ilustra la tremendista descripción que hacen los forenses a Zavalita del crimen:

–Hasta el ombligo se lo abrieron [...]

²⁰² Así ocurre en *La casa verde* y *Pantaleón y las visitadoras*.

²⁰³ El erotismo, dice Bataille, aproxima a un abismo que linda con la muerte: “¿Qué significa el erotismo de los cuerpos sino la violación del cuerpo de uno de los participantes, una violación que confina con la muerte, que confina en el asesinato?” Georges Bataille (1997). *El erotismo*, Tusquets, México, p. 30.

–También le abrieron otra cosa –dijo el de la papada con sobriedad–. Acércate Periquito; usted también, joven, vean qué cosa bárbara.

–Un hueco en el hueco –murmuró una voz relamida y Santiago oyó risitas tenues y comentarios ininteligibles. Apartó los ojos de la cama, dio un paso hacia el hombre de azul.
(*Conversación: 409*)

Esa misoginia se proyecta en la indiferencia de Ambrosio hacia Amalia y su hija, las que se transforman en una coartada conveniente para huir de Lima, a la derrota y al desamparo de la Amazonia:

[Amalia] Tomó un taxi y cuando llegó a Desamparados, Ambrosio apenas sí miro a Amalita Hortensia. ¿Ésta era? Sí. La hizo entrar a la estación, esperar sentada en una banca entre serranitos con atados. Él se había traído dos grandes maletas y yo ni un pañuelo, pensaba Amalia. No se sentía contenta de irse, de vivir con él, se sentía rara.
(*Conversación: 527*)

Así, la tragedia en que Ambrosio culmina su vida como matador de perros es producto de sus propios enredos, de sus propias cobardías ante esta sociedad represiva y tiránica, de la que es un engrane, pero de la que se presenta siempre como víctima; sin embargo, en realidad es la tragedia de Amalia y de su hija, unidas involuntariamente por Ambrosio al destino fatal de Hortensia, la Musa:

[Amalia] Pasó unos días sin salir de la casa, ayudando a su tía en el arreglo. No abría la boca, pensaba la mataron, se murió. Se le paraba el corazón cuando tocaban la puerta. Al tercer día fueron con su tía a bautizar a Amalita y cuando el padre preguntó ¿qué nombre?, ella contestó Amalia Hortensia. (*Conversación: 525*)

“Lima la horrible”: el espacio de Odría

Aun cuando en *Conversación en La Catedral* el espacio se presenta como un “reflejo” del espacio real, mediante una alta dosis de referencialidad, se trata de una “ilusión de realidad”, como corresponde a la ficción, la cual está “‘autorizada’ por un referente ‘real’ fuera del texto y/o por una realidad ‘compartida’ que sólo hay que *reconocer*” y que “‘intenta ocultar el carácter ficcional de este texto’²⁰⁴”; para esto, el relato conjura mediante

²⁰⁴ Luz Aurora Pimentel (2001). *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI, pp. 26 y 31. (En cursivas en el original.)

los nombres propios la imagen de Lima y otras poblaciones del Perú por las que se desplazan los personajes. “Nombrar es conjurar”, afirma Pimentel, y agrega que “dar a una entidad diegética el mismo nombre que ya ostenta un lugar en el mundo real es remitir al lector, sin ninguna otra mediación, a ese espacio designado y no a otro”.²⁰⁵ Así, la representación espacial en *Conversación*, como en otras obras de Vargas Llosa, es básicamente realista, pero, como ya se señalaba con respecto al tiempo (cuyo transcurso se proyecta en los personajes y en el espacio), este “Perú jodido” corresponde asimismo a una imagen degradada, es decir, a una representación subjetiva del espacio, como efecto de la tiranía del general Odría, que le otorga de manera recíproca esta “significación narrativa”.

Además, esta referencialidad al espacio peruano en la novela también corresponde a su relación con otros intertextos socializados que ahorran al narrador el trabajo de descripción y parte de su caracterización ideológica, como señala Pimentel para el caso de Londres:

Añadiremos que la economía de aquel enunciado descriptivo que se basa en el nombre propio, como estrategia principal, reside en un intertexto implícito, es decir, el texto ficcional activa, aun sin nombrarlos, los valores semánticos e ideológicos que han sido atribuidos, en el mundo extratextual, a las calles de Londres [...] ²⁰⁶

En particular, el espacio de *Conversación* se relaciona con el ensayo *Lima la horrible*, de Sebastián Salazar Bondy,²⁰⁷ uno de los “escritores mártires” admirados por Vargas Llosa, quien además sirve de modelo para configurar ideológicamente a los personajes letrados de esa ciudad, Zavalita y Carlitos.²⁰⁸ La frase original, indica Salazar en el epígrafe de su libro, es de César Moro y aparece en un poemario de 1949.

“La Catedral”, que mediante una sinécdoque representa esta Lima ya configurada como “horrible”, se ubica a un costado del Rimac, “*el río que habla*”,²⁰⁹ denominación que en *Conversación* es profundamente significativa, pues la polución del Rimac (“el espectáculo de las vagas aguas del Rimac escurriéndose entre rocas color moco”,

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 29.

²⁰⁶ La autora se refiere al Londres de *Moll Flanders*, de Daniel Defoe. *Ibid.*, p. 32.

²⁰⁷ Sebastián Salazar Bondy (1968). *Lima la horrible*, México, Era. Primera edición de 1964.

²⁰⁸ Vargas Llosa (1990). “Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú”, *Contra viento y marea*, *op. cit.*

²⁰⁹ Salazar Bondy, *op. cit.*, p. 9.

Conversación: 18) es otro de los símbolos de la degradación de la ciudad y del país; así, el terrible torrente que se desprende de la conversación en la novela expresa literariamente la crisis de una modernidad degradada en choque con el mítico pasado colonial impuesto sobre la voz del pasado quechua, en la que persiste la definición sinecdótica del Perú como “oro y esclavos”:

Toda ciudad es un destino porque es, en principio, una utopía, y Lima no escapa a la regla. No estaremos conformes, aunque la ofusquen gigantescos edificios y en su seno pulule una muchedumbre ya innumerable, si todos los días la inteligencia no impugna el mentido arquetipo [de la Arcadia Colonial] y trata de que al fin realice el proyecto de paz y bienestar que desde la fundación, y antes de ella también, cuando el oráculo predestinaba en las incertidumbres, incluye la comunidad humana que a su ser pertenece. De lo que acerca del futuro de Lima decida ahora, dependerá, en última e inapelable instancia, lo que para siempre será el país a la cabeza del cual fue colocada.²¹⁰

Agreguemos que en *Conversación* esta representación espacial degradada corresponde al cronotopo de la novela de la tiranía. Esta degradación espacial está inscrita desde el título, pues “La Catedral” no corresponde al más importante templo católico, según la tradición inaugurada por la Conquista, ni a un espacio sagrado perenne; todo lo contrario, opera asociada a varias sinécdoques, como la perrera o la cárcel, y se identifica con el espacio nacional desacralizado, como el reverso de la otra realidad: “Conozco el sitio donde como –dice Ambrosio–. La Catedral, uno de pobres, no sé si le gustará.” (*Conversación*: 28) Se trata, asimismo, de un espacio periférico de Lima, donde se condensan los demás espacios nacionales horribles desde la perspectiva hegemónica del relato.

Por otra parte, la desvaloración del espacio también ocurre porque la adjetivación que acompaña a los nombres propios, más que cumplir una tarea puramente descriptiva, opera en el nivel subjetivo, es decir ideológico, como se observa en la proposición central del texto: “El Perú jodido, Carlitos Jodido, todos jodidos. Piensa: no hay solución” (*Conversación*: 17); cuya conclusión, desde la perspectiva de Zavalita, corresponde a una lógica pesimista y al tono ideológico existencialista de la novela. Al referirse a la estrategia balzaciana, Pimentel señala:

²¹⁰ *Ibid.*, pp. 10-11, 19 y 38.

Este tipo de calificativos cumple con una importante función *tonal*; textualmente, actúan como *operadores tonales*, cuya redundancia semántica –porque habrá de notarse que no es exactamente el mismo lexema el que se repite, sino el mismo *campo semántico* al que se afilian todos los diversos lexemas– genera una isotopía tonal histórica y desvalorizante.²¹¹

Esta adjetivación del espacio no corresponde propiamente a una descripción detallada del espacio y de la sordidez, sino a una valoración ideológica que genera una isotopía tonal disfórica, que se transmite a la totalidad de la valoración del espacio, como señala Pimentel, esto ocurre como resultado del contrapunto entre la referencialidad denotativa del espacio, en este caso el Perú, y su construcción connotativa e ideológica, con sus características negativas:

Ahora bien, los operadores tonales constituyen los puntos de articulación entre los niveles denotativo –o referencial– de la descripción y el ideológico. [...] La significación ideológica de esta descripción no se circunscribe a la descripción en sí, sino que se proyecta, reforzándola, al resto de la narración; de tal modo que esta descripción, ideológicamente hablando, entra en relación de analogía con otras partes del relato [...] ²¹²

Como parte de esta estrategia, el espacio de esta “catedral” es representado a partir de las perspectivas desvalorizantes de los diferentes personajes, ya sea mediante discurso directo o el discurso indirecto libre, a cargo del “narrador invisible”; sin embargo, estas representaciones remiten finalmente a la perspectiva de Zavalita, cuyo efecto se condensa en un cronotopo pútrido, perceptible sensorialmente:

Un remolino interior, una efervescencia en el corazón del corazón, una sensación de tiempo suspendido y tufo. ¿Hablan? La radiola deja de tronar, trueno de nuevo. El corpulento río de olores parece fragmentarse en ramales de tabaco, cerveza, piel humana y resto de comida que circulan tibiamente por el aire macizo de La Catedral, y de pronto son absorbidos por una invencible pestilencia superior: ni tú ni yo teníamos razón, papá, es el olor de la derrota papá. (*Conversación*: 32)

Así, la representación espacial está guiada de manera fundamental por la perspectiva de Zavalita, por eso desde el inicio la imagen es repulsiva; la avenida Tacna, en el centro de Lima, es el punto de partida para la valoración negativa de todo el espacio

²¹¹ Pimentel, *op. cit.*, 27.

²¹² *Ibid.*, pp. 27-28.

nacional representado, que alcanzará hasta la Amazonia, nunca mencionada por su nombre en la novela como otra estrategia de configuración sinecdótica (Pucallpa por Amazonia, por ejemplo) que, pese al realismo, deja deliberadamente indefinido el espacio geográfico concreto. Asimismo, esta representación espacial es sinestésica, corresponde al estado de ánimo de Zavalita, como si el paisaje novelesco determinara fatalmente a los personajes:

El cielo sigue nublado, la atmósfera es aún más gris y ha comenzado la garúa: patitas de zancudos en la piel, caricias de telarañas. Ni siquiera eso, una sensación más furtiva y desganada todavía. Hasta la lluvia andaba jodida en este país. Piensa: si por lo menos lloviera a cántaros. (*Conversación: 20*)

La razón de este pesimismo se debe a que la perspectiva de Zavalita se construye a partir de la visión del “paraíso voluntariamente perdido”, de su abandono del barrio de Miraflores, una excepción respecto a la degradación física de Lima y del Perú que, sin embargo, ha sido alcanzado también por la “enfermedad nacional”, por la degradación simbólica, representada gráficamente por el “suelo chancroso” de La Catedral. (*Conversación: 32*)

La perspectiva negativa de Zavalita es fundamental para configurar el espacio de la tiranía, pues corresponde a la posición antimilitarista que interpreta adecuadamente la ubicación de la perrera, como otra alegoría de la sociedad, en el Puente del Ejército; es decir, la acción militar es el “puente” que ha llevado a la realidad peruana a su degradación:

–¿Se llevaron a su perro? –el boticario adelanta una cabeza solícita–. La perrera queda en el Puente del Ejército. Vaya rápido, a mi cuñado le mataron su chihuahua, un animalito carísimo.

[...] más adelante, un letrerito cerca del río, Depósito Municipal de Perros, era allí. Un gran canchón rodeado de *un muro ruin de adobes color caca –el color de Lima, piensa, el color del Perú–*, flanqueado por chozas que, a lo lejos, se van mezclando y espesando hasta convertirse en un laberinto de esteras, cañas, tejas, calaminas. (Las cursivas negras son mías. *Conversación: 23*)

Este reconocimiento escatológico del espacio en *Conversación* también está marcado por los desplazamientos de los personajes, por ejemplo de Zavalita, al inicio de la novela, entre *La Crónica* en la avenida Tacna, su casa en la quinta de los duendes en Miraflores y la perrera municipal en el Puente del Ejército, o en las mudanzas de casa de la

Musa o en los desplazamientos por el territorio nacional de Ambrosio o Trifulcio. Un ejemplo es el acceso a La Catedral desde la perrera, que además del paisaje subdesarrollado permite el reconocimiento de la población que la habita como una “muchedumbre voraz”, que devora Lima y, por lo tanto, devora al Perú:

Suben la escalera, entre los corralones de la primera cuadra de Alfonso Ugarte hay un garaje blanco de la Ford, y en la bocacalle de la izquierda asoman, despintados por la grisura inexorable, los depósitos del Ferrocarril Central. Un camión cargado de cajones oculta la puerta de La Catedral. Adentro, bajo el techo de calamina, se apiña en bancas y mesas toscas una rumorosa muchedumbre voraz. (*Conversación: 29*)

Por otra parte, a diferencia de lo que ocurre con los personajes, las mutaciones en el espacio son mínimas y están señaladas apenas por el cambio de nombre de un restaurante en Chíncha y la desaparición de una librería y algunos personajes circunstanciales. En el caso del restaurante, su representación está ligada a los acontecimientos políticos, como si se tratara de una celebración escolar de la historia, es decir, como una celebración ingenua que marca, además temporalmente, la elevación de Odría y su posterior salida del poder: “El teniente saltó a la vereda, entró al café-restaurante *Mi Patria*, escuchó en la radio, con un fondo de marcha militar, el mismo comunicado que oía hacía dos días.” (*Conversación: 59*) Así, el nombre “Mi Patria” articula en la narración una descripción folclórica del país con una mención irónica de los comunicados militares y el golpe militar. La segunda mención coincide con la salida de Odría y el triunfo del nuevo mandatario (Prado), pero marca también con el mismo tono irónico la derrota de los personajes representados por Ambrosio: “En el café-restaurante *Mi Patria* que ahora se llamaba *Victoria* y atendían dos mujeres en vez de don Rómulo, había comido un churrasco encebollado, sentado cerca de la puerta, mirando todo el tiempo la calle, tratando de reconocer alguna cara. Todas distintas.” (Las cursivas negras son mías. *Conversación: 733*)

Si la perspectiva “sin amor” de Zavalita es importante para valorar el espacio diegético, el eje o el personaje transversal para cruzar esta geografía es Ambrosio, quien gracias a la tiranía de Odría iniciará su odisea de Chíncha a Lima y, después del asesinato de la Musa, de Lima a Pucallpa. Además, con su desplazamiento, primero realiza un movimiento ascendente en la escala social pese a descender desde Chíncha, en la costa, hacia la capital, porque entra a trabajar como chofer de Cayo Bermúdez y después de

Fermín Zavala, y habita simbólicamente en los barrios burgueses de San Miguel y Miraflores, aunque físicamente en una barriada con Ludovico; posteriormente, en un movimiento descendente en la escala social, asciende al Amazonas, que puede caracterizarse por sus caciquismos aldeanos como un infierno y un lugar inhóspito para la vida, pese a la exuberancia de su naturaleza que tampoco es representada. Ya desde su salida de Lima, en la estación del ferrocarril, se prefigura el desamparo y la derrota en relación con el espacio, que se confirma más adelante desde la perspectiva de Amalia, que no es una pequeñoburguesa como Zavalita, pero, como él, observa todo muy sucio y pobre:

Además, había sentido desconfianza desde el principio contra esta ciudad calurosa y decepcionante. Habían vivido primero en un lugar invadido por arañas y cucarachas –el Hotel Pucallpa–, en las cercanías de la plaza a medio hacer, desde cuyas ventanas se divisaba el embarcadero con sus canoas, lanchas y barcazas balanceándose en las aguas sucias del río. Qué feo era todo, qué pobre era todo. (*Conversación*: 588)

Sin embargo, pese a estos desplazamientos, tampoco hay un énfasis en la representación diferenciada de los personajes de los espacios socio-políticos peruanos de Costa-Sierra-Selva, salvo por la caracterización como serranos o serranitos, por ejemplo, aunque tampoco se habla de selváticos –sino de montañeses–, como en *La casa verde*, ni de limeños ni costeños, pese a que la novela prefigura el espacio desde la perspectiva de Lima, como se observa incluso en Amalia, al juzgar la actitud de Ambrosio:

[...] a veces se me ocurre que otro Ambrosio se metió en tu cuerpo, que el verdadero se quedó en Lima. ¿Pero por qué, Amalia? Por su tristeza, su cara reconcentrada y sus miradas que de repente se apagaban y desviaban como las de un animal. Estabas loca, Amalia, el que se había quedado en Lima era, más bien, el falso Ambrosio. Aquí se sentía bien, contento con este sol, Amalia, el cielo nublado de allá le bajaba la moral. Ojalá fuera verdad, Ambrosio.²¹³

²¹³ El espacio es sinestésicamente opresivo, como puede observarse también en “Luvina”, de Juan Rulfo.

VI. Estrategias literarias

para la construcción de la imagen del tirano en *La fiesta del Chivo*

La construcción de la presencia decadente

La construcción de la imagen del tirano en *La fiesta del Chivo*,²¹⁴ en contraste con *Conversación en La Catedral*, se realiza mediante una estrategia directa de representación del dictador y de un número significativo de personajes históricos,²¹⁵ con excepción de Urania Cabral y su padre, Agustín Cabral, personajes diegéticos sin referente histórico directo o más bien con un referente velado, pero cuyo drama está inserto también en el referente extratextual que toma la novela: la dictadura de Rafael Leonidas Trujillo en República Dominicana entre los años de 1930 y 1961.

Recordemos que en *Conversación*, el único personaje con referente histórico es el general Odría, pero éste no actúa directamente en el mundo narrado sino que mantiene una presencia omnimoda a través de las acciones de los personajes espejo o actantes hipotácticos de la esfera de acción tiránica;²¹⁶ en otras palabras, el Odría ficcionalizado corresponde aún a la convención de la novela histórica clásica que toma el aspecto histórico como un escenario de fondo para el drama de personajes sin referentes en la realidad histórica —o cuya referencia es velada o deformada— y respeta la inaccesibilidad a la conciencia y la no ficcionalización de los personajes de la historia.²¹⁷

²¹⁴ Vargas Llosa (2000), *La fiesta del Chivo*, Alfaguara, México.

²¹⁵ La mayoría de los personajes con referente histórico extratextual están muertos o a punto de morir al momento de la publicación de la novela: desde luego el general Rafael Leonidas Trujillo, el Chivo (1961), el presidente pelele Joaquín Balaguer (2002), los hijos del Chivo: Ramfis (1969) y Radhamés (1994), no lo están su hija Angelita, que escribe un tardío libro de respuesta (*Trujillo, mi padre, en mis memorias*, Publicaciones Unicaribe, 2010), y aunque se le menciona marginalmente, su otra hija, Flor de Oro Trujillo Ledesma, que publicó unas memorias no laudatorias en inglés en 1965 (Peña, Ángela. “Flor de Oro (Trujillo Ledesma) cuenta las verdades del jefe” <http://www.hoy.com.do/areito/2009/8/29/291371/print>); el coronel Johnny Abbes García (1967); casi todos conspiradores (1961), excepto uno de los dos sobrevivientes: Antonio Imbert, el otro es Luis Amiama (1980). Los otros personajes poseen un referente velado o posiblemente se construyen con fragmentos de diferentes personajes reales, por lo cual es imposible fijar sus referentes. Una hipótesis posible es que de publicar sus nombres propios, el autor tendría que ceñirse a la estricta verdad histórica o afrontar demandas o compartir las regalías por derechos de autor. Por otra parte, es inútil confrontar el universo diegético con el universo histórico, pues, desde luego, no puede existir ninguna correspondencia mecánica, salvo al nivel de lo que Vargas Llosa llama el “elemento añadido” o la “chismografía”.

²¹⁶ Supra Greimas, A. J. (1976) “Reflexiones acerca de los modelos actanciales”, *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, pp. 263-293.

²¹⁷ María Cristina Pons (1996), *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica del siglo XX*, Siglo XXI, México, pp. 16-17.

Por lo contrario, el Trujillo de *La fiesta* es un personaje literario más, sus acciones pertenecen al universo del *res fictae*, el hecho de ficción, aunque también su actuar se cruce con el *res factae*, el hecho histórico;²¹⁸ esta hibridez (o confusión de géneros, en las palabras de Jean Meyer) es notoria desde el momento en que el narrador invisible accede a su consciencia y a su drama íntimo de tirano caduco y decadente:

Ansioso [Trujillo] observó las sábanas: la informe manchita grisácea envilecía la blancura del hilo. Se le había salido, otra vez. La indignación borró el desagradable recuerdo de la Casa de Caoba. **¡Coño! ¡Coño!** Este no era un enemigo que pudiera derrotar como a esos cientos, miles, que había enfrentado y vencido, a lo largo de los años, intimidándolos o matándolos. Vivía dentro de él, carne de su carne, sangre de su sangre. Lo estaba destruyendo precisamente cuando necesitaba más fuerza y salud que nunca. (*La fiesta*: 26)

Los exabruptos marcados en negritas son las expresiones propias de su consciencia y de su frustración contra sí mismo, pero incluso a contracorriente de su personalidad siniestra, estos le proporcionan una aureola de heroicidad, desde luego la heroicidad degradada del “macho” al enfrentarse a su destino, que le muestra la decadencia y la muerte en su horizonte casi inmediato.

El tratamiento novelesco es similar para los otros personajes que comparten la referencia histórica, que además, como en *Conversación*, asumen la función hipotáctica de la esfera de actividad del mandatario y, por lo tanto, también reproducen en distintos niveles la degradada axiología colectiva que corresponde al universo ideológico del tirano. Recordemos que, para Greimas, un actante se analiza cualificativamente, es decir, según una “axiología colectiva” o conjunto de reglas éticas que regulan la actuación de los personajes de acuerdo con una esfera de actividades, por ejemplo, la de Dios o la del diablo, que en *La fiesta* asume sincrónicamente Trujillo.²¹⁹

De tal manera, el Trujillo de *La fiesta*, gracias a su acción directa en la trama, mantiene una presencia constante a lo largo del relato en correspondencia con el modelo del

²¹⁸ Supra Jean Meyer (marzo de 2010). “Historia y ficción, hechos y quimeras”, Documentos de trabajo del CIDE, Núm. 63, México, CIDE, p. 1.

<http://www.cide.edu/publicaciones/status/dts/DTH%2063.pdf>

²¹⁹ Greimas (1976), *op. cit.*, pp. 263-264 y 268.

tirano ficcionalizado como personaje,²²⁰ no como sombra o parte del telón de fondo del mundo narrado, como en el modelo romántico de la novela histórica; por lo contrario, se proyecta como un tirano demasiado humano, cuya propia frustración lo convierte en un personaje patológicamente sanguinario y grotesco, sin embargo, no llega a convertirse en un esperpento, pese a bordar el límite de la caricatura, pues su esfera de acción implica el horror y la manifestación del mal con referente en el universo real, bastante frecuente en la historia de América Latina y El Caribe del siglo XX, pues la ironía y la sátira no logran imponer la representación del personaje como un fantoche; es decir, el punto de vista trata de mantener la objetividad, pese a lo ridículo de sus ceremonias y a su propio flujo de conciencia, en el que se impone la necesidad “racional” del mal. O en otras palabras, el esperpento es disminuido por la acción heroica de los conspiradores y el drama de la protagonista expresado por medio del mito.

En este sentido, Trujillo pertenece al tipo de tirano que puede ser considerado como una manifestación fenomenológica del mal, del que la razón no puede o no quiere dar cuenta, pues existe el peligro de que, como reza el título de un grabado de Goya,²²¹ se le encuentre culpable; entonces, el relato literario suple la necesaria explicación racional de la historia, pues como explica Trujillo: “Un estadista no se arrepiente de sus decisiones. Él no se había arrepentido jamás de nada.” (*La fiesta*: 37)

Trujillo: El espejo del mal

Por otra parte, el ejercicio de tipo feudal del poder, es decir, oligárquico, como arquetipo tiránico del mal, parece más adecuado para explicar la imagen del Chivo que la del general Odría, porque éste usa el mal en *Conversación* como un recurso político necesario, mientras que para Trujillo el mal se enmascara con el bien, porque en su lógica, valores

²²⁰ *Calígula* de Camus posee también un referente histórico, mientras que *Tirano Banderas* de Valle Inclán y *El señor Presidente* de Asturias ficcionalizan tiranos sin referente histórico. El Chivo reúne características de los dos modelos.

²²¹ La frase es: “El sueño de la razón produce monstruos”, seguido del comentario de Goya: “La fantasía, abandonada de la razón, produce monstruos, y unida con ella es madre de las artes”. En política e historia parece ocurrir algo similar, los tiranos se abandonan a la fantasía del poder omnímodo, mientras que el arte produce obras como *Saturno devorando a un hijo*. Ramón Gómez de la Serna (ca. 1928). *Goya*, Madrid, Ediciones La Nave, p. 129.

Cfr. también Maynor Antonio Mora. “‘El sueño de la razón...’ Apuntes sobre la idea de la Razón en el grabado de Goya”: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/suerazon.html>

como la paz necesitan derramamiento de sangre, por eso él es “El Benefactor”; así, el mal es una parte constitutiva de su ser y en consecuencia de su gobierno, ejercido por medio de la fuerza y el terror; el mal es, de manera fundamental, una manifestación de su propio poder casi omnímodo:

Me hubiera gustado ser sólo un estadista, un reformador. Pero gobernar tiene una cara sucia, sin la cual lo que usted hace sería imposible. ¿Y el orden? ¿Y la estabilidad? ¿Y la seguridad? He procurado que usted no se ocupara de esas cosas ingratas. Pero, no me diga que no sabe cómo se consigue la paz. Con cuánto sacrificio y cuánta sangre. Agradezca que yo le permitiera mirar al otro lado, dedicarse a lo bueno, mientras yo, Abbes, el teniente Peña Rivera y otros teníamos tranquilo al país, para que usted escribiera sus poemas y sus discursos. (*La fiesta*: 304)

Sin embargo, pese a esa naturaleza maniquea y contradictoria en la que se confunden los valores del bien y del mal, el poder del tirano no es omnímodo ni autónomo, es mortal; así, el poder del diablo que invocan este tipo de mandatarios en este modelo colonial podría asimilarse en nuestro análisis con el del imperialismo estadounidense, que a veces, dependiendo de sus intereses, abandona y aun amenaza a sus criaturas y las deja sucumbir ante el mismo mal que han engendrado, como dice el personaje *marine* y amigo de Trujillo, Simon Gittleman: “Que por influencia de los izquierdistas, Washington pudiera mandar a los *marines*, a combatir al gobernante más amigo de Estados Unidos, me parece diabólico”. (*La fiesta*: 225) Porque el horror que imponen los tiranos tiene un reverso en la propia debilidad ante los poderes superiores que desafían, como le ocurre al tiránico señor feudal Gilles de Reis, según relata Georges Bataille: “El diablo, última esperanza del criminal, no sólo lo dejaba temblando, sino que le inspiraba un miedo risible, devoto. El único recurso que le dejaba era el de rezar.”²²²

La diferencia entre Odría y el Chivo en este ejercicio criminal del poder parece ser la que media entre Gilles de Reis y su abuelo: “Jean de Craon no vacilaba ante el crimen, pero lo que le atraía del crimen era su resultado. No tenía otra preocupación que el interés.

²²² Georges Bataille (1965), *La tragedia de Gilles de Reis*, Tutsquets, Barcelona, p. 35. Gilles es un modelo tiránico del mal que se ficcionaliza, por ejemplo, en *Calígula* y *Macbeth*; además, para Bataille, el estalinismo también tiene correspondencia con este modelo.

Cfr., también el prólogo de Vargas Llosa, “Bataille o el rescate del mal” o “Un personaje para Sade”, *Contra viento y marea (III)*, Seix Barral, México, 1990.

No así ocurría con Gilles [...] respondía sólo a su obsesión, a su delirio”. Pero esta irracionalidad del mal, pese a responder a sus propios pulsiones e intereses materiales superficiales, es vehículo de fuerzas reales más poderosas, que son las que marcan el límite al exceso y señalan la utilidad social del mal, indicado en el caso de Reis por el valor y la heroicidad al lado de la heroína (y/o santa) Juana de Arco en la expulsión de los ingleses y la unificación de Francia. Así, en los casos de Odría o el Chivo, estos sirven a fuerzas más poderosas contra la expansión del nacionalismo o el comunismo en América Latina, aunque Trujillo cree que responde a su propio delirio, como le ocurrió a Gilles:

Con ocasión de la llegada de Juana de Arco a Chinon, Gilles de Reis entró dentro de los cálculos de un gran político. Dichos cálculos, él los ignoraba seguramente, pero los sirvió y, al hacerlo, le proporcionaron lo que por sí mismo no tenía posibilidad de alcanzar: la eficacia.²²³

La falta de eficacia de ese reino del terror es la respuesta al por qué “diabólicamente” Estados Unidos favorece la ejecución del Chivo y no la de Tacho Somoza, su eficaz equivalente en Nicaragua hasta 1979: “los Estados Unidos deberían haber destruido a Somoza a tiempo para favorecer la opción democrática en Nicaragua, como luego la favorecieron en República Dominicana, donde hoy hay un régimen democrático que está bastante arraigado”, afirma Vargas Llosa al periodista Ricardo Setti en 1989,²²⁴ en una respuesta que no coincidirá con la visión del universo diegético de *La fiesta*, pues en la novela publicada en 2000 Balaguer no es ninguna opción democrática, sino un desprendimiento del régimen de Trujillo y finalmente una nueva opción para “los cálculos de un gran político”, como afirma Bataille.

El Chivo y Moloch

Con respecto al título, *La fiesta del Chivo* indica dos aspectos importantes de la novela: el primero, “la fiesta”, es una acción que se puede asumir superficialmente como positiva; sin embargo, la segunda frase, “del Chivo”, la modifica e implica un aspecto negativo, pues el

²²³ *Ibid.*, pp. 57 y 63.

²²⁴ Ricardo Setti (1989). *Diálogo con Vargas Llosa*, México, Kosmos, p. 172. Cfr. también, Juan Bosch (2009). *Pókar de espanto en el Caribe*, UNAM, México.

chivo es un animal que representa la sexualidad desenfrenada,²²⁵ al diablo y al mal en la tradición judeo cristiana, y al dios Moloch, que exige el sacrificio de los hijos para saciar su furia, en la aún más antigua tradición judía, evocada por Urania.²²⁶

Asimismo, la portada del libro, como paratexto, que reproduce un fragmento del fresco la *Alegoría del mal gobierno*, del pintor medieval Ambrogio Lorenzetti, reafirma, ese carácter demoníaco en relación con el ejercicio del poder, que puede ser practicado despóticamente por un individuo o por muchos, como contraparte de la justicia y el bien común aristoteliano, representados en la *Alegoría del buen gobierno*; en el primer fresco, además, el tirano tiene un pie sobre un chivo, símbolo caprino para aludir a la lujuria como un componente básico de la tiranía.²²⁷

Moloch es la referencia que me parece más importante con respecto al nivel mítico que se introduce en la novela con respecto al Chivo y sus connotaciones caribeñas,²²⁸ pero sólo es enunciado de manera superficial y no se desarrolla, digamos, en el nivel fantástico o

²²⁵ Se representa la sexualidad sin ningún aspecto positivo, ni siquiera el de la fertilidad y la fiesta, como en la tradición pánica. Cfr. con la imagen del fauno y del sátiro, José Luis Morales y Marín (1986). *Diccionario de iconología y simbología*, Taurus, Madrid.

²²⁶ Cfr. Baal-Moloch en Morales y Marín (1986), *op. cit.*

También: <http://es.wikipedia.org/wiki/Moloch>

Moloch es, coincidentemente, el título de un filme sobre Hitler, el tirano de Occidente más refinado o menos brutal que Trujillo, pero que posee una esfera de acción similar: Alexandr Sokurov (1999), *Moloch*, Rusia.

²²⁷ El fresco de Lorenzetti apela al bestiario medieval para representar los vicios de la tiranía y contrastarlos con la paz, la justicia, la moderación y las virtudes del príncipe representados en otro fresco titulado “Alegoría del buen gobierno”. Ambos frescos tienen un carácter político y didáctico, afirma Nicolai Rubinstein, pues funcionan como un “espejo para príncipes” (a mirror of princes”) contra el despotismo en un gobierno republicano, como la Comuna de Siena (“Comune Senarum cum Civilibus Virtutibus” o “Comune Senarum Civitas Virginis”), que expresa la “santa virtud”; es decir, una moral medieval basada en las leyes divina y natural, soportes de la ley humana y los principios de buen gobierno, según santo Tomás de Aquino, de quien, en *La fiesta del Chivo*, se toma el sustento teológico para cometer el tiranicidio en la novela. Santo Tomás asume el principio del bien común de Aristóteles, como fundamento de la “Alegoría del buen gobierno”, a la que se opone la tiranía, representada por la “Alegoría del mal gobierno”, encarnada por un demonio coronado por la avaricia, el orgullo y la soberbia, y rodeado por los males que le acompañan: crueldad, traición, fraude, furia y guerra.

Cfr. Nicolai Rubinstein (1958). Political ideas in sienese art, the frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico, Warburg Institute, London.

<https://www.yumpu.com/en/document/view/19806067/political-ideas-in-sienese-art-the-frescoes-by-ambrogio-lorenzetti>

²²⁸ La simbología del chivo, en la mitología caribeña, derivada de la mitología africana, no es muy importante. Existe una leyenda de la que se desprende el refrán “Chivo que rompe tambor, con su pellejo paga...”, aplicable a la ejecución del Chivo, pero que no es aludida en el relato:

Cfr. Bola de Nieve, *Chivo que rompe tambo*. <http://www.youtube.com/watch?v=qUWiN688-70>

También Lydia Cabrera (1993). *El monte*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.

<http://www.orula.org/orula/ejiogbewiki.nsf/pages/EL%20CHIVO%20QUE%20ROMPE%20TAMBOR%20ON%20SU%20PELLEJO%20PAGA>

<http://palabrayfrasescubanas.blogspot.mx/2012/12/presencia-del-chivo-en-el-habla-popular.html>

de realismo mágico en la trama, sino como una explicación mítica para un hecho que desde la perspectiva neoyorquina de Urania es absolutamente irracional.

Sin embargo, el Chivo, como apelativo de Trujillo, cumple en el relato también una función secundaria, de admiración a su potencial sexual de macho cabrío, aunque ningún personaje se refiere a él con esa denominación en su presencia; el mote aparece en el epígrafe (“El pueblo celebra / con gran entusiasmo / la fiesta del Chivo / el treinta de mayo”, que cita un merengue que festeja su muerte), y en los diálogos de los tiranicidas, con lo cual el sustantivo fiesta adquiere además el sentido de “ajusticiamiento”, por referencia al tiranicidio urdido por la CIA, después de que el gobierno de Estados Unidos abandona políticamente a Trujillo, como en los Evangelios el Dios Padre a su Hijo en la hora de la prueba más difícil de su vida, aunque éste se asume en ese momento como un hijo rebelde.²²⁹

El narrador invisible apela así a la parte menos prestigiosa del bestiario, la referida a lo demoniaco y monstruoso, pues incluso podría esperarse que el personaje Trujillo reflexionara sobre su destino histórico a partir del simbolismo de su nombre de pila, Rafael Leonidas, con las connotaciones religiosas correspondientes a un ángel, como lo anotaba Asturias en *El Señor Presidente* (era “bello y malo como Satán”) y de fiereza, valor e incluso “heroísmo”, por alusión al león y al guerrero espartano.

La fiesta también posee significación polivalente en términos temporales, pues se refiere al contenido del artefacto novelesco denominado *La fiesta del Chivo*, al momento de la lectura, a un momento específico de la trama (el del conflicto central de Urania), al largo

²²⁹ La fiesta también corresponde a la CIA, la *Central Intelligence Agency*, en referencia al abandono y sacrificio que el poder supremo del padre universal, Estados Unidos, hace de uno de sus vástagos, como en el martirio del hijo de dios en la tradición cristiana, para resucitarlo en el régimen de Balaguer. ¿Se silencia esta información en el relato? No, pero se matiza. En la novela es más importante que uno de los personajes “cristianos” plantee el conflicto del tiranicidio en términos teológicos y no políticos. Sin embargo, el trasfondo es que Estados Unidos presiona para que Trujillo abandone el poder, a fin de evitar que triunfe en República Dominicana una revolución (carnavalesca) como en Cuba, pero procura además que un secuaz de Trujillo, como Balaguer o el conspirador Antonio Imbert, garantice la continuidad del régimen, en tanto pueda evitar el triunfo de una revolución antiimperialista.

Juan Bosch, Manuel de Ovin Filpo, Miguel Ángel Bissié, Emilio Cordero Michel, Euclides Gutiérrez Félix (1985). “La muerte de Trujillo: secreto develado”, *Política: teoría y acción*, Órgano del Comité Central del Partido de la Liberación Dominicana, Año 6, No. 62, mayo 1985. También, Bosch (2009). *Op. cit.*

periodo de la tiranía de Trujillo y al tiranicidio; es decir, expresa el valor fenomenológico plural de la experiencia humana representada por el relato, de acuerdo con Ricœur.²³⁰

Por otra parte, se ha mencionado que esta “fiesta” carece de atributos carnavalescos y populares dominantes, de acuerdo con la caracterización de Bajtín, quien señala que: “Ninguna fiesta se desarrollaba sin los elemento de una organización cómica”,²³¹ las excepciones son el epígrafe, donde se reproduce el merengue del que se toma el título, *La fiesta del Chivo* y que podría aludir al refrán “Chivo que rompe tambor, con su pellejo paga...”; también el episodio de los locos Valeriano y Barajita, que enfurece al Chivo por representarlo con el apodo de “Chapita”, quienes son arrojados vivos a los tiburones: “«Aplaudan a Chapita, pendejos», gritaba Barajita, señalando el pecho rutilante del loco.” (*La fiesta*: 36)

En efecto, el universo diegético carece de elementos carnavalescos, pese a que se mencione la amenaza popular, porque de esa manera se justifica la trama en torno a la ejecución del Chivo: “el régimen opresivo del dictador Trujillo parece que ha paralizado a un pueblo entero, y el magnicidio parece ser la única opción abierta para recuperarlo”.²³²

Asimismo, contradictoriamente con ese vacío popular representado, después de la ejecución del Chivo y la multitudinaria despedida, llegan noticias “de mítines y de jóvenes que decapitaban las estatuas de Trujillo y arrancaban las placas con su nombre y los de su familia, del regreso de algunos exiliados. ¿No era el principio del fin de la Era de Trujillo?” (*La fiesta*: 439) Pero el incremento de esas manifestaciones es percibido por el narrador sólo como un cambio de estado de ánimo, no como un estado de maduración política y popular: “Los tiempos cambiaban, en efecto. Los sentimientos de la multitud eran volubles. El pueblo dominicano, trujillista a morir hasta el 30 de mayo de 1961 [...] Pero, la consubstanciación mística con el Jefe, en que el dominicano había vivido treinta y un años, se eclipsaba.” (*La fiesta*: 467)

²³⁰ La experiencia humana busca su explicación en el pasado y en el futuro de los protagonistas, articulados por el presente del texto: “imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano”: Paul Ricœur (1998). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México, Siglo XXI, p. 129.

²³¹ Mijail Bajtín (1988). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid, p. 11.

²³² Efraín Kristal, “Poder y moral en *La fiesta del Chivo*”, *Las guerras de este mundo. Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*, Pontificia Universidad Católica del Perú /Planeta, Lima, pp. 87-101, p. 96.

De lo anterior, se desprende una valoración de la sociedad, en general, negativa, incluso con respecto a los elementos naturales del festejo: música y sexualidad, que son presentados desde una perspectiva femenina externa negativa, aunque Urania no asume ningún discurso feminista. Por una parte aparece, como modelo, la bestialidad sexual atribuida y admirada al Chivo y por otra el “ruido” que producen las masas. Así, la población aparece representada como un ente básicamente amorfo y vulgar, casi ausente en el pasado, pero que en el presente narrativo se aferra a formas “prerracionales”, como un “animal”, con un perfil casi inmutable, silencioso en 1961 pero escandaloso en 1996, cuando se manifiesta con un mayor número de decibeles:

[...] Algo en los dominicanos se aferra a esa forma prerracional, mágica: ese apetito por el ruido. («Por el ruido, no por la música.»)

No recuerda que, cuando ella era niña y Santo Domingo se llamaba Ciudad Trujillo, hubiera un bullicio semejante en la calle. [...] Hoy, todos los sonidos de la vida, motores de automóviles, casetes, discos, radios, bocinas, ladridos, gruñidos, voces humanas, aparecen a todo volumen, manifestándose al máximo de su capacidad de ruido vocal, mecánico, digital o animal [...] (*La fiesta*: 15)

Estrategias narrativas

A diferencia de *Conversación*, en *La fiesta* no se utiliza de manera dominante la fragmentación narrativa, aunque sí la yuxtaposición temporal de diálogos y situaciones. Un narrador invisible se hace cargo del relato en estilo indirecto libre, el flujo de conciencia presenta la perspectiva de los personajes y los diálogos entre los personajes complementan la información respecto a los conflictos de la trama:

[...] **Sabías** [Amado García Guerrero] muy bien que aquello existía. Pero, ahora, el segundo teniente García Guerrero **sabía** también que nunca quiso enterarse con detalles de qué se trataba aquella prueba. El mayor Figueroa Carrión le estrechó la mano [a Amadito] y le repitió algo que, de tanto oírlo, había terminado por creérselo:

–Estás haciendo una gran carrera, muchacho.

Le ordenó que fuera a buscarlo a su casa, a las ocho de la noche: irían a tomarse un trago para celebrar su ascenso y resolver un trámite.

[...]

–A la Cuarenta, Amadito.

–¿A la cárcel, mi mayor?

–Sí, a la Cuarenta –repitió el teniente–. Allá nos estaba esperando **ya sabes quién**, Turco.

–Johnny Abbas, murmuro Salvador. (*La fiesta*: 52, las negras son mías)

En el primer párrafo de la cita, la segunda persona en imperfecto (“sabías”) presenta el flujo de conciencia del personaje Amadito sobre un suceso pasado, la “prueba”, en el que se involucra al jefe de la Inteligencia Militar, Johnny Abbas; después (en un presente narrativo señalado por la marca “Pero ahora”), el narrador invisible asume el relato en tercera persona (Amadito “sabía” que no quiso saber en qué consistía dicha “prueba”), que a su vez introduce el diálogo previo a este hecho entre Amadito y el mayor Figueroa (es decir, como si el hecho pasado ocurriera en el presente de la narración). Pero este diálogo inmediatamente se yuxtapone con otro diálogo posterior entre Amadito y el Turco Salvador (“ya sabes quién, Turco”). Es decir, en términos temporales el diálogo entre Amadito y Salvador de la noche del 30 de mayo de 1961 incluye la reflexión en discurso indirecto libre de Amadito posterior a la “prueba” ocurrida en un pasado indeterminado, así como los diálogos correspondientes a ese hecho con el mayor Figueroa y Johnny Abbas. En general, el recurso se utiliza para mantener el suspenso y el interés en el relato, aunque el lector puede inferir en qué consiste la “prueba” por la información precedente.

Asimismo, la estructura de *La fiesta del Chivo* incluye cuatro relatos intercalados y distribuidos en 24 capítulos: siete corresponden al retorno de Urania a República Dominicana 35 años después, con ella inicia y cierra la novela; seis capítulos corresponden a Trujillo, del segundo al XV, donde ocurre su ejecución y que se comunica con los capítulos de los conspiradores, aunque en el XVIII reaparece, en comunicación con el último capítulo; otros nueve corresponden a los tiranicidas (conspiradores armados por la CIA) encargados de ejecutar al Chivo, a quienes corresponde el tercero y penúltimo capítulo; finalmente, los capítulos XX y XXII corresponden al tiempo posterior a la muerte del Chivo y a la astuta entronización del presidente pelele Joaquín Balaguer, como “dictador democrático”, con el aval de Estados Unidos.

Voz narrativa y perspectiva en *La fiesta*

Aunque el “narrador invisible” es la voz dominante en todos los relatos, también los personajes, incluido Trujillo, asumen su propio discurso y disputan el punto de vista ideológico de la novela, a diferencia de lo que ocurre en *Conversación*, donde Odría es mudo, es decir, no posee una voz propia en el relato, y el punto de vista dominante de Zavalita establece la degradación absoluta del mundo narrado.

En el caso de *La fiesta*, Trujillo argumenta constantemente a favor de su acción “benefactora”, como una obra desinteresada, pero lo hace básicamente para sí, ignorando a sus interlocutores, como personaje que se asume “histórico” y dialoga únicamente consigo mismo:

–Le recuerdo [le dice el senador Chirinos] que no se ha despedido a un solo obrero, campesino o empleado, pese a que la guerra económica dura más de un año. Estas empresas suministran el sesenta por ciento de los puestos de trabajo en el país. Dese cuenta de la gravedad. Trujillo no puede seguir manteniendo a dos tercios de las familias dominicanas cuando, por las sanciones [estadounidenses], todos los negocios están medio paralizados, de modo que...

[...]

–Tú también piensas en el fondo de tu puerco cerebro, que acaparo fincas y negocios por espíritu de lucro –monologó, en tono cansado–. No me interrumpas. Si tú, tantos años a mi lado, no has llegado a conocerme, qué puedo esperar del resto. Que crean que el poder me interesa para enriquecerme. (*La fiesta*: 153-154)

Aquí se percibe el “heroísmo” de Trujillo ya mencionado, pues gracias a él, pese a las presiones y al bloqueo comercial de Estados Unidos, dos tercios de los dominicanos tienen trabajo, información que proporciona un punto de vista favorable a su gobierno, aunque de inmediato se oponga una objeción en boca del mismo Chivo con respecto a las suspicacias sobre su desinteresado monopolio económico y político. Asimismo, antes, como un refuerzo de la visión negativa de la voz popular, se expresa la misma idea en torno al progreso económico y la tranquilidad de la Era Trujillo transmitida por la tradición oral representada por la enfermera que atiende a Agustín Cabral: “Sería un dictador y lo que

digán, pero parece que entonces se vivía mejor. Todos tenían trabajo y no se cometían tantos crímenes. ¿No es cierto, señorita?” (*La fiesta*: 127-128)²³³

Sin embargo, la perspectiva dominante en *La fiesta del Chivo* corresponde a Urania Cabral, personaje que en su misma denominación, como musa de la astrología, indica frialdad y distancia del mundo, incluso con respecto a su propio relato,²³⁴ pese a que el conflicto la implica de manera muy profunda en la trama de la novela; es un personaje que se considera casi ajeno al espacio diegético, aunque por su origen pertenezca a él, al que contrapone otra visión del mundo, la visión del mundo occidental construida desde New York o Washington.²³⁵ Esa perspectiva se expresa, por ejemplo, en una visión femenina negativa, aunque generalizadora, sobre la actitud masculina en América Latina hacia las mujeres que, podría decirse, miran a las mujeres “como los chivos a las chivas”:

En New York ya nadie mira a las mujeres con ese desparpajo. Midiéndola, sopesándola, calculando cuánta carne hay en cada una de sus tetas y muslos, cuántos vellos en su pubis y la curva exacta de sus nalgas. Cierra los ojos, presa de un ligero vahído. En New York ya ni los latinos, dominicanos, colombianos, guatemaltecos, miran así. Han aprendido a reprimirse, entendido que no deben mirar a las mujeres como miran los perros a las perras, los caballos a las yeguas, los puercos a las puercas. (*La fiesta*: 18)

²³³ Es una visión del tirano “positivo” económicamente, como la que se ha construido con respecto a Pinochet y el “milagro” económico de Chile, que para Vargas Llosa fue la elección “de la prosperidad”, que por desgracia no se hizo mediante la democracia (aunque, según él, también conduce a la democracia), porque, contradictoriamente, afirma que: “No hay una economía de mercado que pueda realmente funcionar sin un Estado fuerte, un Estado que sea capaz de hacer respetar la ley”. *Cfr.* Octavio Paz y Enrique Krauze (1991). *La experiencia de la libertad. El mapa del siglo XXI*, Fundación Cultural Televisa/Espejo de Obsidiana Ediciones, México, pp. 36-63.

De la política económica de Pinochet dice: “Lo ocurrido en Chile en los años del general Pinochet es una anomalía, una excepción a la regla según la cual los regímenes autoritarios traen consigo siempre más intervencionismo y arbitrariedad, lo que está en contradicción mortal con una economía de mercado...”, Vargas Llosa (1994). “La casa de Isla Negra”, *Desafíos a la libertad*, Aguilar, México, pp. 282-287, p. 285. *Cfr.* también: http://es.wikipedia.org/wiki/Milagro_de_Chile.

Del lado familiar, Angelita Trujillo escribió unas memorias cursis (*Trujillo, mi padre, en mis memorias*, Publicaciones Unicaribe, 2010), donde evoca una “vida propia de los cuentos de hadas”. http://www.fundaciontrujillo.org/content/index.php?option=com_content&view=article&id=85&Itemid=74

²³⁴ Morales y Marín (1986), *op. cit.*, Urano, Musas y Astrología.

²³⁵ Urania traslada una visión crítica externa de la República Dominicana anterior a la de los atentados del 11 de septiembre de 2001 (11-S), pues ella abandonó Santo Domingo en 1961 y regresa 35 años más tarde, en 1996, luego de trabajar para el Banco Mundial en Washington y como abogada en New York. (*La fiesta*: 13) Es decir, un regreso posterior tendría que referir por necesidad la intervención estadounidense de 1965, pero la lectura del artefacto novelesco se refiere a un mundo donde Estados Unidos aún no es víctima de sus criaturas del Tercer Mundo.

La referencia a los “latinos” en Estados Unidos es interesante, pues la voz narrativa femenina que enuncia la frase es de una dominicana de origen, sin embargo, para ella la masculinidad latinoamericana en New York –y con ello sus identidades–, se reduce en sus palabras a un bestiario compuesto de perros, caballos, puercos que “han aprendido a reprimirse”. No obstante, esa bestialización del hombre parece más matizada al referirse a uno de sus enamorados en Estados Unidos, Dick Litney, que no hace referencia a ningún animal, aunque una interpretación simbólica muestra que su representación es igual o más agresiva. (*La fiesta*: 19-20)²³⁶

Empero, la voz fundamental, el vehículo de esta perspectiva, es la del narrador invisible, que se impone a la propia perspectiva del tirano, Trujillo, quien aunque asume su propia voz es incapaz de imponer su visión del mundo al conjunto del relato, pues lo hace desde una situación de crisis, es decir, desde una situación de decadencia, que lo llevará incluso a perder la voz en el relato. Este narrador invisible asume alternativamente, por una parte, la perspectiva de Urania, y por otra, la de los tiranicidas (conspiradores armados por la CIA), quienes desarticulan y nulifican la voz del tirano.

Los últimos son ángeles caídos del círculo cercano de acción de Trujillo, efectos de la acción del tirano caídos en desgracia, que se transforman en ángeles vengadores mientras esperan al Chivo, de manera similar (aunque no inútil) a *Esperando a Godot*; construyen así su propio punto de vista como personajes espejo de Trujillo, perspectiva que plantea el tiranicidio como una solución casi mística, final, única e ineludible para el problema del mal en el universo diegético, que es el reino del Chivo:

–Voy a matar a Trujillo, monseñor. ¿Habrá perdón para mi alma?

Se le cortó la voz. Permanecía con los ojos bajos, respirando con ansiedad. Sintió en su espalda la mano paternal de monseñor Zanini. Cuando, por fin, levantó los ojos, el nuncio tenía un libro de santo Tomás de Aquino en las manos. Su cara fresca le sonreía con aire pícaro. Uno de sus dedos señalaba un pasaje, en la página abierta. Salvador se inclinó y leyó: «La eliminación física de la Bestia es bien vista por Dios si con ella se libera a un pueblo». (*La fiesta*: 243)

²³⁶ Dick, en traducción vulgar del inglés, significa pene y cretino.
<http://www.wordreference.com/es/translation.asp?tranword=dick>

Sin embargo, esa perspectiva neutra del narrador también lanza una mirada “pícaro” sobre la función de los conspiradores en la ejecución del Chivo, pues el papel de la iglesia católica, aliada poco antes de “la Bestia”, los exculpa teológicamente del tiranicidio, pero también, por extensión, el perdón alcanza a quien les arma el brazo, la CIA.

Los personajes espejo del Chivo

De manera similar a *Conversación en La Catedral*, en *La fiesta del Chivo* los personajes repiten el conflicto con la figura paterna, como en el modelo actancial de Greimas, en forma de oposiciones articuladas por el deseo; en el caso de Urania es el deseo de inocencia destruido por la figura patriarcal:

“sujeto vs actante (objeto)

Urania vs Trujillo

“destinador vs destinatario”

Trujillo vs Agustín Cabral²³⁷

En *La fiesta*, Urania es el sujeto y la heroína que se rebela tardíamente contra el destinador, el tirano muerto, invisible en el tiempo narrativo de Urania, como el narrador, pero cuyo destinatario es, sin embargo, su padre, Agustín Cabral, cuya degradación alcanza a la heroína, y la impulsa a su búsqueda y deseo del tiempo de la inocencia.

Esta inocencia es distinta a la búsqueda de pureza de Zavalita, pues si bien en apariencia son personajes similares por su conflicto con el padre, en el caso de Urania su deseo de retorno es irrecuperable, porque la pérdida, la carencia, está inserta en su cuerpo y en su memoria, mientras que para el primero la duda sobre el momento de la degradación de sus ideales mantiene la tensión sobre la posibilidad de la búsqueda y recuperación de dicha pureza, aun cuando ésta sea desesperanzada o inútil.

Si bien, el de Urania es el conflicto central, también es posible establecer un esquema similar para los conspiradores e incluso para Balaguer, cuando maniobra para mantenerse en el poder tras de la muerte del Chivo.

A diferencia de *Conversación*, este cuadro es abiertamente maniqueo, porque reproduce un universo más próximo al de la Edad Media europea.²³⁸ el investimento

²³⁷ Greimas (1976), *op. cit.*, p. 265.

temático tiene caracteres religiosos porque la prueba ante el Chivo es de carácter demoníaco y años después la víctima reaparece como una heroína, una santa vengadora en una sociedad subdesarrollada, inculta, mediocre y gris; sin embargo, es importante señalar que para ella dicha sociedad sólo está representada en ese universo por las ruinas de su padre y de su familia. Dicho lo anterior, el esquema greimasiano para este conflicto es:

Urania = sujeto = la heroína
objeto = inocencia

Destinador = Trujillo

Destinatario = Agustín Cabral

Oponentes=Familia Cabral

Adyuvantes=Sobrina Marianita

Sujeto... .. Urania;
Objeto... .. la inocencia;
Destinador Trujillo;
Destinatario el padre, Agustín Cabral;
Oponente Clase burguesa subdesarrollada (familia Cabral);
Adyuvante sobrina Marianita²³⁹

Algo similar ocurre con respecto a los conspiradores, si bien se reconoce que todos han sido trujillistas en distintos grados y periodos, la misión que los reúne los purifica, los devuelve a su condición de hombres que les había sido arrebatada hasta que decidieron ejecutar al tirano –según la perspectiva del relato–; sin embargo, su metamorfosis positiva no es posible sin la ayuda del gran padre encarnado en la CIA, que en su papel de coadyuvante aparece como una parte desinteresada e inocente del drama patrocinado durante 30 años. Así, la trama de la CIA es mucho más compleja de lo que superficialmente

²³⁸ *Ibid.*, p. 274: Recordemos que estos “actantes (...) representan, de modo esquematizado, las fuerzas malhechoras y bienhechoras del mundo, encarnaciones del ángel de la guardia y del diablo del drama cristiano de la Edad Media”.

²³⁹ *Ibid.*, p. 277.

se dice en la novela. El mito que posibilita la transformación de estos personajes en héroes es la del tiranicidio, como mistificación del homicidio en nombre de la justicia, sancionada por la fe como un discurso de salvación y martirio. Sin embargo, los conspiradores trabajan no como vengadores del pueblo, como ingenuamente enuncian en el relato, sino para la CIA e, indirectamente, para Balaguer, quien se convierte así en el destinatario real del *chivocidio*:

Conspiradores = sujeto = héroes
objeto = justicia (tiranicidio)

Destinador = Trujillo
Destinatario = República Dominicana (indirectamente Balaguer)

Oponentes=Johnny Abbes
Adyuvantes=CIA, iglesia católica

Greimas señala que el investimiento temático con base en el deseo también opera de manera negativa, a partir de los temores, por ejemplo: obsesión vs fobia. Así ocurre con Urania, cuya obsesión la hace volver a Santo Domingo o Ciudad Trujillo, para vencer la fobia de enfrentar al pasado, a su padre. O en el caso de los conspiradores, que tienen que matar al tirano para liberarse de la carga de haber sido sus secuaces.

Para el caso de Balaguer, el esquema puede estructurarse con mucha ironía: la tiranía de Trujillo a la que sirve fielmente le provoca fobia y por eso decide convertirse en un “agente de la democracia”; es decir, transita, sin dejar el poder, del mal gobierno al buen gobierno, como en las alegorías de Ambrogio Lorenzetti, porque la amenaza de un “mal gobierno”, de los Trujillo o de una revolución, es mayor:

Balaguer = sujeto = héroe
objeto = “democracia” (poder)

Destinador = Trujillo

Destinatario = República Dominicana

Oponentes=Johnny Abbes, familia Trujillo

Adyuvantes=conspiradores, CIA, iglesia católica

Dualidades tiránicas del Chivo

Ya señalamos que, de acuerdo con nuestro análisis, los personajes pueden presentarse como dualidades en conflicto en las que la imagen paterna es el centro del tramado; son imágenes especulares que se construyen también como un reflejo directo de la esfera de acción del padre Chivo. La lista es la siguiente:

El Chivo-República Dominicana

El Chivo-Simon Gittleman

El Chivo-Agustín Cabral

Agustín Cabral-Urania

El Chivo-Urania

El Chivo-Johnny Abbes

El Chivo-los conspiradores

El Chivo-Balaguer

El Chivo-República Dominicana

Trujillo asume la patria potestad de la nación durante 30 años, él es el “Padre de la Patria Nueva”, según el catálogo de títulos reverenciales que se anotan en la novela: “al Jefe, al Generalísimo, al Benefactor, al Padre de la Patria Nueva, a su Excelencia el Doctor Rafael Leonidas Trujillo” (*La fiesta del Chivo*: 15), etcétera, distinciones que adquieren un sentido grotesco en la retórica política contemporánea, pero que expresan el alto grado de autoestima falocrática y simulación en relación con esa oximorónica “Patria” fecundada por el poder patriarcal de manera no sólo metafórica, ante la impotencia, la castración o carencia de virilidad general de “los vástagos” que ha procreado con la nación dominicana, con excepción de Trujillo, que paradójicamente, como tantos dictadores militares, aprendió a ser un hombre al lado de los *marines*:

Sintió ternura por estos diligentes vástagos, a los que tenía viviendo 30 años en perpetua inseguridad.

–No es una mera frase, Simón –afirmó–. Trujillo no es uno de esos gobernantes que dejan el poder cuando silban las balas. Yo aprendí lo que es el honor a tu lado, entre los *marines*. Allí supe que se es hombre de honor en todo momento. (*La fiesta*: 227)

Sin embargo, en el relato esa omnipotente paternidad es vencida por el tiempo, que incluso le impide trascender políticamente, proyectarse en el poder más allá de su vida por medio de sus hijos Radhamés y Ramfis, “esas nulidades con nombre de personajes de ópera”; es decir, en la novela el tirano se enfrenta a su fracaso y a su impotencia histórica, pues no puede fundar una dinastía de tipo faraónico acorde con sus sueños cesaristas, porque, de acuerdo con su megalomanía patriarcal, esta impotencia se debe a los defectos de su progenie, en contradicción con su orgullo genésico:

Su sangre se volvía vinagre cuando pensaba en sus hijos [legítimos]. Dios mío, no era él quien había fallado. Su raza era sana, un padrillo reproductor de gran alzada. Ahí estaban para probarlo, los hijos que su leche procreó en otros vientres, el de Lina Lovatón sin ir más lejos, robustos, enérgicos, que merecían mil veces ocupar el lugar de ese par de zánganos, de esas nulidades con nombres de personajes de ópera. (*La fiesta*: 32)

Los culpables son, según esta mítica visión patriarcal, su mujer y sus hermanos, que heredan a sus hijos la parte “defectuosa” de la sangre dominicana, aquella que posee el componente haitiano que le viene de su abuela y de su madre, Altagracia Julia Molina Chevalier, “la Excelsa Matrona”, a la que sin embargo ama (u odia) con la cursilería típica del culto a la madre en Latinoamérica, es decir, del matriarcado culpable que alimenta su misoginia: “¿Qué culpa tenía la Excelsa Matrona de que corriera sangre negra por sus venas?” (*La fiesta*: 367) Sin embargo, el narrador invisible corrige este punto de vista y señala que sus hijos heredaron sus vicios en exceso, pero por vía del ejemplo y no de la genética, a él y a la madre española María Martínez, quien además de ambiciosa, también posee características matriarcales dominantes: “Pero Ramfis no le había heredado ninguna de sus virtudes y defectos, salvo, quizás, el frenesí fornicatorio, la necesidad de tumbar mujeres para convencerse de su virilidad.” (*La fiesta*: 129)

Así, de acuerdo con la perspectiva dominante del relato, la figura paterna del Chivo es el origen de las cualidades negativas de sus hijos; es decir, es un buen padre que

compensa sus carencias en ellos y cría monstruos a su imagen y semejanza; de tal manera, Ramfis no hace más que reproducir el ejemplo del Chivo, pero sin la pasión ni la potencia ni la originalidad que un conflicto con el origen impulsa en su padre al mal, como señala Urania:

Había sido un monstruo como toda esa familia de monstruos. ¿Qué otra cosa hubiera podido ser siendo hijo de quien era, criado y educado como lo fue? ¿Qué otra cosa hubiera podido ser el hijo de Heliogábalo, el de Calígula, el de Nerón? ¿Qué otra cosa hubiera podido ser un niño de siete años, por ley –«¿tú la presentaste en el Congreso o el senador Chirinos, papá?»–, coronel del Ejército dominicano, y a los diez, ascendido a general, en una ceremonia a la que debió asistir el cuerpo diplomático y en la que todos los jefes militares le rindieron honores? (*La fiesta*: 130)

Como en *Conversación*, este conflicto con la figura del padre y, en consecuencia, con la imagen materna, también aparece mezclado con la “enfermedad nacional” de los prejuicios raciales y sociales, diagnosticada por Vargas Llosa, pero la diferencia es que en *La fiesta*, además, se mezcla con las fobias del patriarca macho, el temor a la impotencia y al escarnio, que se expresan en su misoginia y en su tiranía sexual, de la que obtiene su energía y su poder: “La receta de Petronio y del rey Salomón: un coñito fresco para devolver la juventud a un veterano de setenta primaveras.” (*La fiesta*: 382)

Ya señalamos que la imagen del general Odría se construye mediante la acción en la sombra a través de las palabras sucias y soeces de los esbirros encabezados por Cayo Bermúdez, para que éste permanezca en la luz y aparentemente fuera del texto; en *La fiesta*, el propio tirano se construye no sólo en la sombra (con la ayuda de su esbirro Johnny Abbas), sino por medio de sus acciones y sus palabras, que expresan su terror y su ruindad ante el derrumbe de su “hombría”, que sufre como una violación física y a su intimidad:

Pero, le envenenó esta idea el recuerdo de la flaquita que ese hijo de puta consiguió metérsela en la cama. ¿Lo hizo a sabiendas de la humillación que pasaría? No tenía huevos para eso. Ella se lo habría contado y, él, reído a carcajadas. Correría ya por las bocas chismosas, en los cafetines de El Conde. Tembló de vergüenza y rabia... (*La fiesta*: 29)

Como un eco de lo que ocurre al emperador Adriano de la novela de Marguerite Yourcenar,²⁴⁰ su cuerpo comienza a desobedecerlo y a ensuciarlo después de ser un personaje obsesivamente aséptico: “No sudaba si no quería. Pero en la intimidad, cuando hacía sus ejercicios, daba permiso a su cuerpo para que lo hiciera.” (*La fiesta*: 29)²⁴¹ Sin embargo, el tirano es incapaz de comprender que lo sucio y lo monstruoso de su obsesión con la limpieza es producto de su relación con la imagen materna ya señalada, de la que se desprende imperceptiblemente la relación sucia, violenta y sangrienta con el cuerpo femenino del país mediante su ejercicio falocrático del poder, como una operación de transferencia de su fobia al humillar y mancillar el cuerpo del otro representado por la mujer:

–Yo he sido un hombre muy amado. Un hombre que ha estrechado en sus brazos a las mujeres más bellas de este país. Ellas me han dado la energía para enderezarlo. Sin ellas, jamás hubiera hecho lo que hice. (*La fiesta*: 74)

Por lo demás, Trujillo ejerce el poder de acuerdo con la esfera de actividades que corresponde al patriarca de la familia romana, como ya anotó Engels.²⁴² Pero, además, su modelo cesarista es una mezcla de “una novela que leyó de joven” *Quo Vadis?*, del *american way of life* adoptado de los *marines* y de su admiración por Hitler, de quien imita “el bigotito mosca”, que trata de ocultar con gran melodrama la “vergüenza” de su origen y el prejuicio nacional ante el mulataje:

Pero no estaban los tiempos para relajarse con las sensualidades del gran Petronio. Debía contentarse con estos diez minutos echándose el perfumado desodorante Yardley que le enviaba de New York [el embajador] Manuel Alfonso [...] Cuando estuvo peinado y hubo retocado los extremos del bigotillo semimosca que llevaba hacía veinte años, se talqueó la cara con prolijidad, hasta disimular bajo una delicadísima nube blanquecina aquella morenez de sus maternos ascendientes, los negros haitianos, que siempre había despreciado en las pieles ajenas y en la suya propia. (*La fiesta*: 37)

²⁴⁰ Marguerite Yourcenar (2001). *Memorias de Adriano*, Biblioteca La Nación, Madrid.

²⁴¹ El Chivo posee características míticas como la de controlar su sudor, de manera similar al personaje inodoro de Patrick Suskind de *El perfume*, pero su problema es que en la medida en que ya no controla sus esfínteres también pierde el control del Estado.

²⁴² Su modelo es la familia romana “cuyo jefe tenía bajo su poder a la mujer, a los hijos y a cierto número de esclavos, con la patria potestad romana y el derecho de vida y muerte sobre todos ellos”: Engels (2011). *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, op. cit., p. 55

El Chivo-Simon Gittleman

Si la figura ridícula de la madre del Chivo, la “Excelsa Matrona”, alcanza proporciones hiperbólicas en el relato, la figura paterna está ausente, pero sin indicar un conflicto al menos potencial por esa distancia; sin embargo, como sucedáneo del padre aparece la imagen del *ex marine* Simon Gittleman, quien también proporciona una perspectiva grotesca del gran padre ingrato, los Estados Unidos de América, que repudia al hijo que de ejemplar ha pasado a representar, por exceso, la vergüenza de la familia.

Gittleman suple ese vacío y es además un nexo que lo une al simbólico padre todopoderoso de manera más fuerte y directa que a los hijos caídos de los otros regímenes militares (Batista, Pérez Jiménez, Rojas Pinilla), a los que Estados Unidos también ha dado la espalda por razones de imagen:

–¿Sabes cuál es la diferencia entre esos cobardes [Batista, Pérez Jiménez, Rojas Pinilla] y yo, Simón? –prosiguió, mirando a los ojos a sus antiguo instructor–. Que yo fui formado en la infantería de marina de los Estados Unidos de América. Nunca lo he olvidado. Tú me lo enseñaste en Haina y en San Pedro de Macorís. ¿Te acuerdas? Los de la primera promoción de la Policía Nacional Dominicana somos de acero. Los resentidos decían que PND quería decir «pobres negritos dominicanos». La verdad es que esa promoción cambió a este país, los creó. A mí no me sorprende lo que estás haciendo por esta tierra. Porque eres un verdadero *marine* como yo. Hombre leal. Que muere sin bajar la cabeza, mirando al cielo, como los caballos árabes. Simon, a pesar de lo mal que se porta, yo no le guardo rencor a tu país. Porque a los *marines* les debo lo que soy. (*La fiesta*: 228)

Al lado de los *marines* Trujillo no sólo aprende a ser un hombre, además encuentra a este padre sustituto, Gittleman, que representa además la imagen del patriarca venerable, del guerrero que ha dejado una buena simiente en la tierra salvaje, el ejemplo a seguir para él, pese a su decadencia, que contradice al modelo:

Debía rayar los ochenta años, calculó el Generalísimo. Magníficamente bien llevados: con sus ralos cabellos cortados al rape, se mantenía derecho y esbelto, sin una gota de grasa ni pellejos en el cuello, enérgico en sus ademanes y movimientos. (*La fiesta*: 224)

El *ex marine* testimonia también que la formación que los Estados Unidos dieron al joven Trujillo fue bien aprovechada, que le permitieron encontrarse con su destino de “Jefe”, pues éste aprendió a mirar a los otros con esa actitud de superioridad histórica, de

“destino manifiesto”, que le permitió tomar decisiones que negaban el trauma de su origen y lo elevaban a la altura de los amos a los que había servido, como “defensor” de la civilización contra la barbarie, en su grotesca caricatura de fascismo:

–Por este país yo me he manchado de sangre –afirmó, deletreando–. Para que los negros no nos colonizaran otra vez. Eran decenas de miles, por todas partes. Hoy no existiría la República Dominicana. Como en 1840, toda la isla sería Haití. El puñadito de blancos sobrevivientes, serviría a los negros. Esa fue la decisión más difícil en treinta años de gobierno, Simón. (*La fiesta*: 215)

Asimismo, Gittleman representa la consciencia íntima del padre que tiene que sacrificar al hijo por intereses superiores (la publicitada defensa de la democracia en el Caribe ante la amenaza representada por Fidel Castro); sin embargo, una parte de él se subleva contra esa acción, que representa una injusticia y una ingratitud “diabólicas”:

Por eso gasto mi tiempo y mi dinero tratando de abrir los ojos de mis compatriotas. Por eso nos hemos venido Dorothy y yo a Ciudad Trujillo, para pelear juntos a los dominicanos, si desembarcan los *marines*. (*La fiesta*: 225)

El relato presenta esta actitud desde la perspectiva del Chivo, como increíblemente desinteresada, como la de un padre que defiende a su cachorro y recuerda que se trata de un miembro de la familia al que no se le puede dar la espalda solamente porque los tiempos se vuelvan difíciles.²⁴³

¡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 OEA, y bombardeó la prensa norteamericana con cartas, recordando que la República Dominicana fue durante toda la Era Trujillo un baluarte del anticomunismo, el mejor aliado de Estados Unidos en el hemisferio occidental. (*La fiesta*: 25)

Además de sentirse *marine*, Trujillo admira a Hitler “por su manera de llevar el uniforme”; sin embargo, aunque su ideología es difusa por su propia ignorancia,²⁴⁴ su racismo práctico y su manera de ejercer el poder con base en el estamento militar indican su

²⁴³ El antiguo sargento Gittleman no tiene un referente histórico identificable, sin embargo, su actitud desinteresada tiene lugar en el universo diegético para mostrar el sentimiento íntimo y los vaivenes de la política estadounidense con respecto a sus criaturas.

²⁴⁴ El relato desdibuja sus preferencias ideológicas y no menciona, por ejemplo, su amistad con el dictador español Francisco Franco, aunque sí con el depuesto caudillo populista Juan Domingo Perón.

cercanía con los modelos de fascismo europeos, a los que agrega, además de su incultura, la brutalidad de su ejercicio:

La luz de la lamparilla iluminaba la cara ancha, cuidadosamente rasurada, los cabellos grises bien asentados y el bigotito mosca, imitado de Hitler (a quien, le había oído decir alguna vez Antonio, el Jefe admiraba «no por sus ideas, sino por su manera de llevar el uniforme y presidir los desfiles»). (*La fiesta*: 118)

El Chivo-Agustín Cabral.

Senador y ministro de Trujillo, Agustín Cabral es el cerebro, Cerebritito le llama el Jefe, del régimen. Sin embargo su relación con el Caudillo es de absoluta abyección, porque, como dice un personaje: “«Lo peor que le puede pasar a un dominicano es ser inteligente o capaz»” (*La fiesta*: 190) o, según la visión de su hija, ha sido “el más fiel de sus perros” (*La fiesta*: 17y 14) o uno de sus “sirvientes de lujo”; relación inconcebible en un Estado moderno, no así en un universo donde la fuerza y las armas, sin los atributos caballerescos del *Quijote*, son el único atributo masculino y no las letras, que asumen el papel más ancilar y servil del poder, expresión de “la desilusión del civilismo” y la fascinación que produce el gobierno ejercido por un tirano “prácticamente analfabeto” a una “servidumbre letrada del poder”, que siguen el modelo del porfiriato mexicano y que perciben a la dictadura como “una manifestación circunstancial del proceso evolutivo de la democracia”, que Valenilla Lanz denominó “cesarismo democrático”.²⁴⁵

En *La fiesta*, esa relación con los letrados se expresa crudamente en la competencia que establecen “«Como las hembras del harén para ser la favorita»” (*La fiesta*: 232), pero sobre todo en la humillación medieval que supone el derecho de pernada o derecho del señor aplicado por el Chivo a sus súbditos, sobre todo si estos pertenecen a la protoburguesía o detentan alguna cualidad intelectual, actitud que podría explicarse por la obsesión ya apuntada con la “impureza” del origen; sin embargo, lo excesivo de la “prueba” incluso dentro del marco axiológico del relato es que personajes como el doctor Cabral asuman dócilmente ese estado de cosas. La narración, empero, no deja en claro si

²⁴⁵ Ángel Rama (1976). *Los dictadores latinoamericanos*, FCE, México, pp. 18-19; y (1998). “La polis se politiza”, *La ciudad letrada*, Arca, Montevideo, pp. 93-101.

eso ocurrió o no con la madre de Urania, pese al deseo de la protagonista de proteger su recuerdo postmortem:

–Eso es lo que el Jefe hizo con su secretario de educación, al principio de su gobierno, y tú lo sabes muy bien, papá. Con el joven sabio, don Pedro Henríquez Ureña, refinado y genial. Vino a ver a su esposa, mientras él estaba en el trabajo. Ella tuvo el valor de mandarle decir que no recibía visitas cuando su marido no estaba en casa. [...] Cuando ella se lo contó, don Pedro renunció, partió y no volvió a poner los pies en esta isla. [...] ¿Hizo bien, no te parece? Su gesto lo salvó de volverse lo que tú, papa. ¿Hubieras hecho lo mismo o mirado a otro lado?

[...]

–Y tu hija era tan ingenua que no se preguntaba qué venía a hacer el Padre de la Patria allí cuando don Froilán no estaba en casa [...] (*La fiesta*: 67-68 y 70)

Urania, por lo anterior, desliza la sospecha de que su padre podría ser responsable o cómplice de la muerte de su madre, de cuyas causas no se proporciona información en el relato, pero que ella evoca como a la esposa de Henríquez Ureña:

–Ha venido a visitarla el Presidente, señora. ¡El Generalísimo, señora!

–Dile que lo siento, pero no puedo recibirlo. Dile que la señora de Cabral no recibe visitas cuando Agustín no está en casa. Anda, díselo. (*La fiesta*: 67)

Como se habrá observado, el punto de vista dominante que construye al senador es negativo y corresponde a su hija Urania, pues el personaje, lleva diez años (desde 1986) “muerto en vida”, sufre de una parálisis general a causa de un derrame cerebral. Su estado vital es similar al de un personaje femenino de *La casa verde* y a otro de *El elogio de la madrastra*, sin embargo, pese a no poder comunicarse ni valerse por sí mismo, Agustín Cabral percibe la realidad externa y por lo tanto sufre. Así, en el relato, padece en silencio su propia decadencia (la que también esperaba probablemente el tirano) y, con el regreso de su hija, la reconstrucción temporal de su abyecta trayectoria al lado del Chivo. (136)

Según esta información, él es posiblemente el autor intelectual de la iniciativa para nombrar al espacio diegético Ciudad Trujillo, entre otras propuestas que sirvieron para construir la aureola épica del tirano macho y el culto a la personalidad del gobernante, tan frecuente en los regímenes autoritarios; se trata de un hecho documentado, pero que la voz narrativa plantea como un recurso retórico para difuminar la relación con el referente

histórico:²⁴⁶ “¿Urania! Tan absurdo como afrentar a la antigua Santo Domingo de Guzmán llamándola Ciudad Trujillo. ¿Sería también su padre el de la idea?” (*La fiesta*: 11)

Sin embargo, como un síntoma de la “enfermedad nacional” (que del Perú a la República Dominicana se convierte en una “enfermedad latinoamericana”), pese a esos servicios de los letrados, el tirano los maltrata y los desprecia, los humilla acosando a sus mujeres porque representan socialmente otra clase y otra raza a los que tiene que someter, como se deduce de la descripción que Urania hace de una vecina que representa la imagen de su propia madre:

¿Eugenia? ¿Laura? ¿Tenía nombre de flor? ¿Magnolia? Se le ha borrado. Pero no su cara, su tez nívea, sus ojos sedosos, su silueta de reina. Siempre parecía vestida de fiesta. Urania la quería, por lo cariñosa que era, por los regalos, porque la llevaba al Country Club a bañarse en la piscina, y sobre todo por haber sido amiga de su mamá. Imaginaba que, si no se hubiera ido al cielo, su madre sería tan bella y señorial como la esposa de don Froilán. (*La fiesta*: 69)

No obstante, pese a los buenos servicios de los intelectuales, como un dios tronante, inmaduro e ingrato, Trujillo lanza al abismo a sus “cerebros” cuando inexplicablemente, pese a la fidelidad perruna, se siente ofendido por ellos, como le ocurre a Cabral, que de la noche a la mañana pasa del cielo del poder al infierno de la vida civil:

Todos lo conocían. Se acercaban, le daban la mano, se quitaban el sombrero, le hacían venias, y guardias y militares chocaban los tacos al verlo pasar. Cómo echarías de menos esos años en que eras tan importante, papa, cuando te volviste un pobre diablo del montón. (*La fiesta*: 19)

Y, sin embargo, el relato no encuentra una explicación racional, es decir, una lógica política, una razón de Estado, para comprender esa abyección, explicable en las masas, según Urania, a las que se considera de manera general ignorantes, pero no en la minoría letrada de cualquier país:

²⁴⁶ Según fuentes dominicanas, dicha acción corresponde históricamente a Mario Fermín Cabral. Sin embargo, por razones literarias y extradiegéticas, no se puede establecer la relación mecánica entre el personaje literario y el personaje histórico. La pregunta “¿Sería también su padre el de la idea?” opera como una desviación retórica de la identidad del Cabral literario, como un enigma cuya respuesta está en la morbosa referencialidad.

<http://es.scribd.com/doc/90443913/Aspectos-Historicos-Trujillo-Ppt>
<http://www.escriitoresdominicanos.com/gotadelalma.html>

–¿Valía la pena, papá? ¿Era por la ilusión de estar disfrutando del poder? A veces pienso que no, que medrar era lo secundario. Que en verdad a ti, a Arala, a Pichardo, a Chirinos, a Álvarez Pina, a Manuel Alfonso, les gustaba ensuciarse. Que Trujillo les sacó del fondo del alma una vocación masoquista, de seres que necesitaban ser escupidos, maltratados, que siendo abyectos se realizaban. (*La fiesta*: 76)

Sin embargo, como afirma Urania, el relato no proporciona información que permita elaborar una explicación racional del personaje, cuyo modelo corresponde también de manera suspicaz al presidente pelele Joaquín Balaguer. Así, la crisis que degrada al padre en cómplice del Chivo se deriva de su caída en desgracia, pero racionalmente es inexplicable, a menos que se deslice el estigma o una sospecha de homosexualismo y culto falocrático en Cabral, transformado a causa del desprecio del tirano macho; o, como interpreta el Chivo, se debe al carácter femenino de las letras, rendidas ante el carácter masculino de las armas:

¿El poder te colmaba de tal modo que no te hacía falta el sexo? Se da incluso en esta tierra caliente. Es el caso de nuestro Presidente perpetuo, don Joaquín Balaguer ¿no? Solterito a sus noventa años. Escribió poemas de amor y hay rumores de una hija a escondidas. A mí, siempre me dio la impresión de que el sexo nunca le interesó, que el poder le dio lo que a otros la cama. ¿Fue tu caso, papá? ¿O tuviste discretas aventuras? ¿Te invitó Trujillo a sus orgías, en La Casa de Caoba? ¿Qué ocurría allí? ¿Tenía también el Jefe, como Ramfis, la diversión de humillar a amigos y cortesanos, obligándolos a afeitarse las piernas? ¿Hacía esas gracias? ¿Te las hizo?

[...]

Cerebritito lo había tomado mal, desesperándose como una hembra enamorada que la despide su macho. (*La fiesta*: 212 y 233)

Agustín Cabral-Urania

Urania es la víctima de esa relación abyecta de su padre con el Chivo y de alguna manera representa el martirologio de la “Patria” y de mujeres como las hermanas Mirabal, Rosalía Perdomo o Lina Lovatón a la crueldad y depredación sexual del Chivo y su familia. Sin embargo, ella también es la imagen indefensa de la mujer y de la patria, por razones de

edad, que contrasta con la aguerrida de las hermanas Mirabal,²⁴⁷ que se enfrentan al tirano con más valor que muchos hombres, lo cual confronta la visión patriarcal dominante, incluso entre los conspiradores:

Hasta conocer a Minerva Mirabal, nunca le pasó por la cabeza que una mujer pudiera entregarse a cosas tan viriles como preparar una revolución, conseguir y ocultar armas, dinamita, cocteles molotov, cuchillos, bayonetas, hablar de atentados y estrategia y táctica, y discutir con frialdad si, en caso de caer en manos de los del SIM, los militantes debían tragarse un veneno para no correr el riesgo de delatar a los compañeros bajo la tortura. (*La fiesta*: 183)

Por otra parte, en su nombre, Urania, ya evoca esa necesidad de distancia para contar la historia atroz de la tiranía, pero al mismo tiempo se construye antropológicamente como distante de ese universo diegético. “Yo era esbelta, muy delgada, y a él le gustaban llenas, con pechos y caderas salientes. Las mujeres abundantes. Un gusto típicamente tropical”. (*La fiesta*: 502) A diferencia de Santiago Zavala y el mundo de *Conversación*, el universo lingüístico representado es también distante y lejano, pese a sus giros caribeños; incluso Urania se permite algún peruanismo, como por ejemplo “cargamontón”, para referirse a una violación: “Y en pleno cargamontón los sorprende la hemorragia.” (*La fiesta*: 135)

La explicación diegética es que ella ya no es dominicana por culpa de su padre. “¿Sigo hablando como dominicana, verdad, papá?” Aunque su retorno a Santo Domingo la transporta al tiempo en que lo era; pero en el momento de su relato ella es, con resonancias del inglés estadounidense, “Uri [iuri], Miss Cabral [cábral], Mrs. Cabral o Doctor [dóctor] Cabral”. (*La fiesta*: 147 y 11)

Su nombre de resonancias grecolatinas y Art decó hace alusión a otros por el estilo, como el de Lina, Minerva e incluso al mismo Leonidas del Chivo, que le dan un aire entre trágico y fársico al relato y a la historia. Trágico por el destino de las mujeres como Urania o las hermanas Mirabal (Patria, Minerva y María Teresa), y fársico por los nombres de opereta de los Trujillo, como Leonidas, Ramfis y Radhamés: “Una familia para reír y llorar, no para tomarla en serio”. (*La fiesta*: 144)

²⁴⁷ Brenda Adriana, Mejía Hernández. (2011). “Las hermanas Mirabal: caracterización simbólica. En el tiempo de las mariposas de Julia Álvarez”, *La Colmena*, UAEM, abril-junio de 2011. http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_70/Aguijon/Las_hermanas_Mirabal.pdf

El padre de Urania, ya se ha dicho, ha sido el “cerebrito” del régimen. Sin embargo, una vez caído de la gracia del Jefe, él mismo se transforma en el ámbito privado, en el que figuraba como un padre ejemplar, para transformarse en la monstruosa faz paterna del tirano, en el servidor de Moloch, que paradójicamente convierte en realidad uno de los tantos lemas herético-políticos del Chivo que se colocaba en los hogares dominicanos, “donde se acostumbraba poner la imagen de la Virgencita de Altagracia, con esa placa de bronce jactanciosa: «en esta casa Trujillo es el Jefe»”. (*La fiesta*: 18) Es decir, se expresa la idea del Chivo como un dios padre o un dios todopoderoso al lado de la “madre protectora”, que por otra parte es también el nombre de la “Excelsa Matrona”.

Coincidentemente, el nombre de Urania es una representación laica del nombre de la Virgen de Altagracia, “la madre protectora y espiritual del pueblo dominicano”,²⁴⁸ pues evoca el alto cielo, al igual que la citada virgen; esta imagen es representada de manera similar a la Virgen de Guadalupe, con un halo solar y un manto celeste cubierto de estrellas, mientras que Urania alude también al cielo y es musa de la astronomía y la astrología en la mitología griega. Sin embargo, en el relato, ella es, como en todas las culturas patriarcales con cultos a vírgenes y santas, una representación degradada de dicha virgen, es decir, sólo una mujer más, arrojada al abismo de la tiranía.²⁴⁹

Eras aún una niña, cuando ser niña quería decir todavía ser totalmente inocente para ciertas cosas relacionadas con el deseo, los instintos y el poder, y con los infinitos excesos y bestialidades que esas cosas mezcladas podían significar en un país modelado por Trujillo. (*La fiesta*: 351)

Temporalmente, Urania también se evoca lejana de los días de la infancia y de la imagen idealizada del padre: “Qué orgullosa te sentías de la mano de ese señor –el senador Agustín Cabral, el ministro Cabral”. (*La fiesta*: 11-19) Incluso recuerda el papel protector del padre ante la potencial amenaza de la cultura machista dominicana, representada por el primogénito de Trujillo; de manera que la imagen del padre, representante de una cultura

²⁴⁸ http://es.wikipedia.org/wiki/Nuestra_Señora_de_la_Altagracia

²⁴⁹ María José Porro Herrera, “Diosas, vírgenes y madres o el peso del imaginario patriarcal femenino en la cultura occidental”.

http://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/6240/braco142_2002_4.pdf?sequence=1

Francisco Emilio de la Guerra (2010). “Construcción de la imagen femenina en la novela latinoamericana del siglo XIX”, *Deconstruyendo centenarios. Latinoamérica como protagonista*, Cenidiap/ INBA/ CNCA, México, pp. 67-76.

refinada en el Caribe, no es totalmente negativa en su memoria, sin embargo es una imagen rota en un tiempo determinado:

Aquella reacción del senador Cabral, indica que para entonces el apuesto Ramfis, el romántico Ramfis, ha comenzado a hacer aquellas barrabasadas con las niñas, las muchachas y las mujeres que abultarán su fama, una fama que todo dominicano, bien nacido o mal nacido, aspira a alcanzar. Gran Singador, Macho Cabrío, Feroz Fornicador. (*La fiesta*: 134)

La decepción ocurre cuando el padre defenestrado por Trujillo prefiere sacrificar a su hija con tal de ser readmitido en el círculo del Chivo, pese a que el régimen como su caudillo ya han sido condenados, como le explica a Cabral el senador Chirinos: “¿Cuánto le queda de oxígeno a este moribundo.” (*La fiesta*: 269).

Durante la primera mitad del relato, hasta la página 273 se retrasa la revelación de la “prueba”, la “fiesta”, a la que será sometida Urania, y se presenta como una elipsis que el lector infiere mediante el contexto; así, Manuel Alfonso, personaje que de modelo de comerciales de Colgate en New York se convierte en diplomático y en “el celestino” del Chivo, se presenta como otro ángel del mal rescatado por el tirano, cuya infame propuesta se justifica a partir de sus sufrimientos y su culto a la personalidad de Trujillo:

–¿Sabes una cosa, Cerebritito? Yo no hubiera vacilado ni un segundo. No para 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... (*La fiesta*: 343-344)

Después de eludir la proposición siniestra, el narrador invisible la reitera cediendo la palabra a Manuel Alfonso. Empero, pese a esas alusiones al sacrificio de Urania al Chivo, el detalle de la conversación entre el padre de Urania y el celestino es puesto una vez más en duda, pese a que el padre lo reiterará con sus eufemismos:

Por lo demás, Urania tampoco conocía los pormenores de la conversación entre Manuel Alfonso y su papá, aquella noche en que, por primera vez en su vida, el senador no subió a acostarse. Se quedó dormido en la sala, vestido, un vaso y una botella de whisky vacíos a sus pies.

[...]

–Hay una fiesta y el Generalísimo te ha invitado –mantenía los labios apretados contra la frente de la niña–. En la casa que tiene en San Cristóbal, en la Hacienda Fundación.

Urania se desprendió de sus brazos.

–¿Una fiesta? ¿Y Trujillo nos invita? Pero, papi, quiere decir que todo se arregló. ¿Verdad?
(*La fiesta*: 347 y 349)

Parte de la venganza inconsciente de Urania, ante la negación de la familia representada por la vetusta tía Adelina, es testimoniar la decadencia tanto física como económica de sus parientes trujillistas (“La muerte de Trujillo fue el principio del fin para la familia –suspira Lucindita. Ahí mismo se alarma–. Perdona prima, tú odias a Trujillo, ¿verdad?” *La fiesta*: 254), especialmente la de su padre, que ellos perciben, pero que no comprenden hasta que se produce la anagnórisis o revelación de la verdadera personalidad, tanto del senador Cabral como de su hija.

Paradójicamente, el resultado para ella ha sido contradictorio, como si del mal que ha sufrido se derivara un bien, pero sólo en comparación con su familia. Así, Urania se presenta involuntariamente como la exiliada exitosa, pese al “fracaso” que significa su soltería, mientras que sus primas son en realidad las “fracasadas”, pese a sus matrimonios, porque viven abandonadas y en una relativa pobreza, que se anota en la percepción decadente de la familia y del espacio en contraste con las imágenes del pasado. Por ejemplo, a la tía Adelina:

«Nunca la hubiera reconocido», piensa Urania. Tampoco a Lucinda, y menos a Manolita, a quien vio por última vez cuando tendría once o doce años y es ahora una señorona avejentada, con arrugas en la cara y el cuello, y unos cabellos mal teñidos de un negro azulado bastante cursi. Marianita, su hija, debe tener unos veinte años: delgada, muy pálida, los cabellos cortados casi al rape y unos ojitos tristes. No deja de contemplar a Urania como hechizada. ¿Qué cosas habrá oído de ella su sobrina? (*La fiesta*: 252)

Únicamente la sobrina se salva de esa decadencia por su juventud, sin embargo, desde la perspectiva de Urania, vive sumida en la tristeza, como una princesa gótica prisionera en un reino maldito, el espacio familiar derrumbado después de la deplorada muerte de Trujillo:

Un silencio que se prolonga, unas miradas que se cruzan sobre la vieja mesa de ese comedor estrecho, con un aparador de cristales que Urania reconoce vagamente, y cuadritos religiosos en las paredes de un verde descolorido. Tampoco aquí siente nada familiar. En su memoria, la casa de los tíos Adelina y Aníbal, donde venía a jugar con Manolita y Lucinda, era grande, luminosa, elegante y aireada, y ésta es una cueva atestada de muebles deprimentes. (*La fiesta*: 253)

Finalmente, si ocurre una catarsis, una liberación del trauma de la prueba, esta tiene lugar en la identificación entre Urania y su sobrina Marianita, como si ellas representarían la excepción de la degradada imagen de la mujer tropical en dos épocas (1961 y 1996) en un país condenado por su “enfermedad nacional”, que sólo puede superarse en ese exilio forzado en el que vive Urania en New York o en ese exilio interno que se percibe en su sobrina, en esa transposición de la experiencia histórica, mediante la fusión en el abrazo y el desdoblamiento del personaje: “Cuando Urania se despide de Marianita, esta la abraza como si quisiera soldarse, hundirse en ella. El cuerpecito filiforme de la chiquilla tiembla como un papel.” (*La fiesta*: 517)

El Chivo-Urania

La verdad terrible que comprenderá Urania es que su padre la está entregando al Chivo, como en un ritual ancestral mediante el cual el padre sacrifica a su hija a la perversidad del dios padre en “uniforme verde oliva”, para salvarse, y en el que Manuel Alfonso oficia como sacerdote; un ritual fuera de la lógica de la modernidad, que sólo es comprensible al nivel del mito del Baal-Moloch,²⁵⁰ porque como fenómeno es incomprensible en términos

²⁵⁰ “Se representa por un coloso con su atributo, una llama simbolizando el fuego y la destrucción”, Morales y Marín (1986). *Op. cit.*

“[El historiador] Teodoro también relata que los familiares tenían prohibido llorar, y que cuando Agatocles derrotó a Cartago, los nobles cartagineses creyeron que habían disgustado a Moloch, así que sustituyeron a los niños recién nacidos por sus propios hijos para el sacrificio. Intentaron compensar al dios realizando el holocausto con 200 niños de las mejores familias ininterrumpidamente, llegando a sacrificar 300 en total. La gigantesca estatua de bronce estaba al rojo, y las tropas que sitiaban la ciudad asistían al espectáculo desde las murallas exteriores que ya habían conquistado.”

Cfr. <http://es.wikipedia.org/wiki/Moloch>

El mito también forma parte de la trama de Gustave Flaubert (1901). *Salammbó*, Casa Editorial Maucci, Barcelona.

Pau Ortega y Calaf (2009). *Los creyentes y los huérfanos*, ONG Provalores

<http://books.google.com.mx/books?id=IqaQSSSgLeIC&pg=PA21&dq=pultraco+moloc&hl=es&sa=X&ei=g1njUq32GMPHoATJkoDYBw&ved=0CCoQ6AEwAA#v=onepage&q=pultraco%20moloc&f=false>

humanos y racionales: “Como las novias de Moloch, a las que mimaban y vestían de princesas antes de tirarlas a la hoguera, por la boca del monstruo.” (*La fiesta*: 496)

Por otra parte, este tipo de ritual con menores de edad aparece como habitual en el universo diegético, incluso los conspiradores participan de ellos, aunque uno de ellos sostenga como teoría la responsabilidad exclusiva del Chivo en su práctica:

La Bestia tenía la culpa de que tantos dominicanos buscaran en putas, borracheras y otros descarríos cómo aplacar el desasosiego que les causaba vivir sin un resquicio de libertad y dignidad en un país donde la vida humana nada valía. Trujillo había sido uno de los más eficaces aliados del demonio. (*La fiesta*: 246)

El ritual del Chivo es por lo demás cursi y brutal (o *huachafo*, como se dice en *Conversación*), con música de la época (*Volare*, *Ciao, ciao bambina*, Lucho Gatica cantando *Bésame mucho*), y que incluye, dentro del mal gusto de Trujillo, el poema “Me gustas cuando callas” de Pablo Neruda,²⁵¹ al lado de una frase reiterada: “Romper el coñito de una virgen siempre excita a los hombres” (502, 507 y 508), en un recinto descrito de manera disfórica, pese a sus lujos, el espacio íntimo y ridículo del tirano, con sus uniformes y tricornos y sus retratos, el mal gusto de los nuevos ricos ignorantes de antes de la globalización, como explica Urania:

–Las palabra *kitsch* no existía aún, creo –aclara, como si su tía o sus primas hubieran hecho alguna observación–. Años después, cuando la oí o leí, y supe qué extremos de mal gusto y pretensión expresaba, me vino a la memoria la Casa de Caoba. Un monumento *kitsch*.

Pero lo más tenebroso de la ceremonia es que: “Ella era parte del *kitsch* [...] con su vestido de organdí rosado para fiestas de presentación en sociedad”. (*La fiesta*: 500-501)

La prueba denota además la carencia de una consciencia del ridículo del Chivo. Por eso, Urania percibe lo siniestro de las bodas de la nieta con el abuelo, del eros y tanatos representado en esa ceremonia ridícula que es el preludio de la muerte física del Chivo y de la muerte espiritual de Urania, que la convertirá en un “témpano” con los hombres:

²⁵¹ Asociar el nombre del poeta comunista (o estalinista si se prefiere el estigma) Pablo Neruda a los rituales *kitsch* del Chivo contiene una dosis considerable de inquina ideológica, no obstante que era una lectura materna y prohibida: “Allá en Bolivia, mi madre guardaba en su velador un ejemplar de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, que me había prohibido leer.” Vargas Llosa (1994). “La casa de Isla Negra”, *op. cit.*, Aguilar, México, pp. 282-287, p. 283.

–El tenía setenta y yo catorce –precisa Urania, por quinta o décima vez–. Lucíamos una pareja muy dispar, subiendo esa escalera con pasamanos de metal y barrotes de madera. De las manos, como novios. El abuelo y la nieta, rumbo a la cámara nupcial. (*La fiesta*: 505)

Finalmente, Urania se convierte en la sacerdotisa que participa del secreto del fracaso y la humillación histórica que se impone el Chivo a sí mismo, la impotencia histórica de ser mortal, de ser por lo menos físicamente humano y de no ser realmente un hombre, porque sólo ha vivido la ficción de ser un “macho cabal”:

Había aceptado que la hija del senador Agustín Cabral viniera a la Casa de Caoba sólo para comprobar que Rafael Leonidas Trujillo Molina era, pese a sus setenta años, pese a sus problemas de próstata, pese a los dolores de cabeza que le daban los curas, los yanquis, los venezolanos, los conspiradores, un macho cabal, un chivo con un güevo todavía capaz de ponerse tieso y de romper los coñitos vírgenes que le pusieran delante. (*La fiesta*: 509)

Para Urania, la traición paterna, la cesión de su patria potestad al Chivo, la entrega a ese ritual con el Chivo, es la causa de su aversión a todo lo dominicano, comenzando por su padre, su familia, los hombres en general y al “país entero, tal vez”, que han presenciado como cómplices o cobardemente la violenta fiesta:

¿Sabes por qué nunca pude perdonarte? Porque nunca lo lamentaste de verdad. Luego de tantos años de servir al jefe, habías perdido los escrúpulos, la sensibilidad, el menor asomo de rectitud. Igual que tus colegas. Igual que el país entero, tal vez. ¿Era ese el requisito para mantenerse en el poder sin morir de asco? Volverse un desalmado, un monstruo como tu Jefe. Quedarse frescos y contentos como el bello Ramfis después de violar y dejarse desangrar en el Hospital Marión a Rosalía. (*La fiesta*: 137)

El Chivo-Johnny Abbes

Johnny Abbes García, “Juanito Caminante”, por su afición al Johnny Walker “(«la marca que prefiero, por ser Juanito Caminante mi tocayo», bromeó el coronel)”, es un esbirro eficaz, cruel y frío en su labor, pese a su sentido del humor; un “«sapo de cuerpo y alma»”, un artista del asesinato, pero también un ser que puede “ser entretenido cuando quiere”, que ha encontrado en el Chivo al padre ideal. Sin que se informe con detalle, se menciona que su padre es “un gringo medio alemán” y que él “odiaba a los yanquis”, síntoma de un posible conflicto con la figura paterna. (*La fiesta*: 55, 97 y 78-84)

Como Cayo Bermúdez, de *Conversación*, Abbas confiesa su vocación de “perro guardián”, pero es a la sombra del poder de Trujillo, como jefe del Servicio de Inteligencia Militar (SIM) que puede dar rienda suelta a su vocación criminal, a sus tendencias sádicas contra los opositores, como los invasores enviados desde Cuba el 14 de junio de 1959 o contra las hermanas Mirabal, impulsoras del Movimiento 14 de Junio, y contra los conspiradores de 1961; pero además es un asesino letrado, sobre su propensión al crimen, relata Balaguer al Chivo:

No conocía a ese joven. Al verlo tan concentrado en la lectura, pues leía mientras iba andando, me picó la curiosidad. Usted sabe, mi gran afición son los libros. Me llevé una sorpresa. No debe estar en sus cabales. ¿Sabe qué lo divertía tanto? Un libro de torturas chinas, con fotos de decapitados y despellejados. (*La fiesta*: 85)

En ese momento de crisis con los Estados Unidos y de traiciones, Abbas es un colaborador confiable para tratar de desbaratar las conjuras del jefe de la CIA, Henry Dearborn (quien también había estado en Perú al final del ochenio de Odría).²⁵² Para lograrlo, según el relato, Juanito Caminante es partidario de la represión interna y de la confrontación abierta con Estados Unidos, mediante una aproximación a la hoy extinta Unión Soviética, como lo hace “su admirado” Fidel Castro:

—¿Debo concluir que me admira tanto como al pendejo de Castro? —comentó Trujillo buscando aquellos ojillos evasivos.

—A usted no lo admiro, Excelencia —murmuro el coronel Abbas, bajando los ojos—. Yo vivo por usted. Para usted. Si me permite, soy el perro guardián de usted. (*La fiesta*: 95)

En el relato se asume que, desde la perspectiva de Abbas, Castro y Trujillo son equiparables a partir del compartido machismo caribeño que los lleva a la confrontación con Estados Unidos; es decir, Trujillo por venganza contra los desagradecidos Estados Unidos podría virar al comunismo y acercarse a Cuba; empero, como en el caso de Pablo Neruda recitado por el Chivo, la afinidad se desarrolla anacrónica e ilógicamente, pues

²⁵² The Association for Diplomatic Studies and Training y Foreign Affairs Oral History Project (2009). *Henry Dearborn. Interviewed by: Charles Stuart Kennedy*, Initial interview date: April 24, 1991. Copyright 2009 ADST.
<http://www.adst.org/OH%20TOCs/Dearborn,%20Henry.toc.pdf>

Castro está al inicio de una Revolución, en tanto que a Trujillo y Estados Unidos los amenaza otra revolución antiimperialista inspirada en Cuba.²⁵³

Pero Trujillo no hace caso a las sugerencias represivas de Abbes, lo modera o lo neutraliza, pese a que contradictoriamente le exige eficacia en el desbaratamiento de las conspiraciones; tampoco toma en cuenta sus advertencias para desplazarse con un dispositivo de seguridad ni atiende sus sospechas sobre Balaguer. (*La fiesta*: 92-99) Aunque su colaboración con el Chivo data de 1958, su labor en el relato resume la tiranía de 30 años, que sin embargo es incapaz de dejar la imagen del Chivo en la luz.

«El coronel puede ser un demonio; pero, al Jefe le sirve: todo lo malo se le atribuye a él y a Trujillo sólo lo bueno. Qué mejor servicio que ese. Para que un gobierno dure treinta años, hace falta un Johnny Abbes que meta las manos en la mierda...» (*La fiesta*: 54)

El Chivo-los conspiradores

Durante la espera para ejecutar al Chivo, los conspiradores presentan en sus diálogos y en flujo de consciencia las razones personales que los llevan a coincidir en la acción que busca ejecutar a Trujillo como un acto de justicia. En general, el narrador invisible los presenta con un cariz hagiográfico, pese a la deseada objetividad del relato.

Aunque ellos hacen alusión a la liquidación de los invasores del 14 de junio de 1959 y al asesinato de las hermanas Mirabal en noviembre de 1960, como causas de su conspiración, en realidad, por los “vasos comunicantes” entre las historias, aparecen principalmente como vengadores del ultraje a Urania y las mujeres en general, pero también como funciones hipotácticas de Trujillo, no sólo por su pasado sino por la metodología criminal para eliminarlo:

–Nos matan a nuestros padres, a nuestros hermanos, a nuestros amigos. Ahora también a nuestras mujeres. Y, nosotros, resignados, esperando nuestro turno –se oyó decir.

–Nada de resignados, Tony –respingo Antonio de la Maza. Había llegado de Restauración; él les trajo la noticia de la muerte de las Mirabal, recogida en el camino–. Trujillo las va a pagar. Todo está en marcha. Pero, hay que hacerlo bien. (*La fiesta*: 181-182)

²⁵³ En artículos y entrevistas Vargas Llosa sostiene que todos los dictadores representan “el mal absoluto”. No acepta que haya buenos ni malos, e incluso reitera: “creo que la dictadura es una”. Roland Forgues (2001). “El intelectual, el poder y la política”, *Mario Vargas Llosa. Escritor, ensayista, ciudadano y político*, Librería Editorial “Minerva”, Miraflores, Lima.

Aunque en realidad, su acción más importante es el de ser instrumentos de la CIA para quitar el poder al clan Trujillo; así, al involucrar al general José René Pupo Román Fernández, casado con una sobrina del Chivo, le explican que el objetivo de la conspiración es evitar una revolución comunista en la República Dominicana, por culpa de los excesos de Trujillo:

Su compadre [Luis Amiama] le explicó que él y Juan Tomás [Díaz] armaban esa operación para evitar que el régimen hundiera a todo el país y precipitara otra revolución comunista estilo Cuba. Era un plan serio, que contaba con el respaldo de Estados Unidos. Henry Dearborn, John Banfield y Bob Owen, de la legación, habían dado su apoyo formal. [...] [Estados Unidos] quería sacárselo de encima; y, al mismo tiempo, asegurarse de que no lo reemplazara un segundo Fidel Castro. (*La fiesta*: 181-182)

No obstante que el Chivo es un criminal indiscutible, el relato presenta una argumentación sobre la necesidad de su muerte, por lo cual los conspiradores fungen como un tribunal informal, en el cual cada uno aportará sus razones personales, pero además aquellas que tienen que ver con los agravios a la nación; asimismo, emiten y cumplen un veredicto que se pretende objetivo y no sólo expresión del resentimiento por los agravios personales sufridos de parte del Chivo o de las maniobras de la CIA para deshacerse de un socio incómodo.

Por ejemplo, Salvador Estrella Sadhalá, el Turco, un católico de origen libanés, posee una “mirada limpia”, a pesar de que “podía matar un burro de un puñetazo detrás de la oreja”, (*La fiesta*: 45 y 236) y por esa razón él es quien expresa la justificación moral de la ejecución del Chivo, auspiciada, además, después de años de complicidad, por la jerarquía romana con su carta pastoral del 25 de enero de 1960:

–¿Y un católico no puede hablar de coños pero sí matar, Turco? –lo provocó Imbert. [...]

–Matar a cualquiera, no. Acabar con un tirano, sí. ¿Has oído la palabra tiranicidio? En casos extremos, la Iglesia lo permite. Lo escribió santo Tomás de Aquino. [...] Si no la hubiera leído, no estaría aquí esta noche con ustedes. (*La fiesta*: 42-43)

Él mismo, hijo de un general del Chivo, desde esa perspectiva de pureza, reprueba la participación en la conjura de connotados trujillistas como Miguel Ángel Báez Díaz: “Pero, la verdad, siento asco de que alguien como Miguel Ángel sea ahora nuestro aliado”, a lo que le responde De la Maza: “Hablas como si todos nosotros no hubiéramos sido

también trujillistas.” Así, la ejecución del Chivo es también, desde esa perspectiva religiosa, un acto coherente de rebeldía de sus hijos contra este padre usurpador, porque la tiranía de Trujillo se expresa, asimismo, en competencia con el poder divino: “Como decía Estrella Sadhalá, el Chivo había quitado a los hombres el atributo sagrado que les concedió Dios: el libre albedrío.” (*La fiesta*: 102 y 190)

Antonio de la Maza está en la conspiración furioso porque “Trujillo hizo asesinar a su hermano menor Octavio, años atrás”, el 7 de enero de 1957, para borrar las huellas del secuestro en New York del español Jesús de Galíndez y su posterior asesinato, así como por “la infame calumnia que le inventaron, para matarlo otra vez”.²⁵⁴ (*La fiesta*: 43 y 101-112) Pese a su trujillismo pasado, por el lado materno es sobrino del derrocado presidente Horacio Vázquez y por tanto integrante de una indomable “familia patricia”, no obstante lo cual un Trujillo premonitorio y magnánimo lo reclutó para su régimen: “Te ofrezco un puesto de confianza, entre los ayudantes militares encargados de mi custodia. Así, si un día te decepciono, podrás pegarme un tiro.” (*La fiesta*: 105-106)

De Amado Guerrero, ya se ha contado que el Chivo le ha hecho pasar la “prueba de la lealtad” en enero de 1961, cuando ha pedido permiso para casarse, prueba que le ha destrozado la vida y le ha hecho conocer una realidad criminal “que ignoraba totalmente”, pese a ser militar; además, como otra muestra de sus buenos sentimientos, el narrador invisible recuerda que es sobrino político del Turco, que está casado con su tía Urania Mises. (*La fiesta*: 46-51)

Antonio Imbert, uno de los dos sobrevivientes del tiranicidio,²⁵⁵ es el más destacado personaje que reproduce las funciones y métodos del Chivo; había sido gobernador y se arrepentía de haber participado en el aniquilamiento del desembarco antitrujillista de Horacio Julio Ornes en 1949, después del cual fue defenestrado junto con su hermano Segundo Imbert, quien además estaba preso desde 1956, a causa de un crimen ordenado por el régimen. Así, él y su hermano pasaron de la adoración al odio al Chivo. Antonio no sólo aprueba el tiranicidio, como el Turco, sino incluso los actos terroristas:

²⁵⁴ La “infame calumnia” de Trujillo es que Octavio de la Maza asesinó al piloto Murphy por requerimientos homosexuales y luego se suicidó. Ambos eran acusados en Estados Unidos del traslado del vasco Jesús Galíndez a República Dominicana, secuestrado y desaparecido con la complicidad de los gobiernos de Estados Unidos y España, según la novela de Manuel Vázquez Montalbán (1992). *Galíndez*, Seix Barral, Barcelona, pp. 234-235.

²⁵⁵ El otro es Luis Amiama Tío.

“Había que liquidar a la persona en la que convergían todos los hilos de esa tenebrosa telaraña. [...] Antonio Imbert estuvo dispuesto a pulverizar, con Trujillo, a buen número de los adulones que lo escoltaban cada tarde [...] Buen servicio al país, liquidar a un puñado de esbirros al mismo tiempo que al tirano”. (*La fiesta*: 174-175)

Esta acción fue frustrada por el desembarco de los antitrujillistas armados por Cuba en 1959. Más tarde, Imbert será uno de los hombres clave en la ejecución del Chivo. Incluso, el acuerdo entre los conspiradores es que como Imbert y Guerrero son “los mejores tiradores, debían llevar los fusiles entregados a los conspiradores por la CIA [...] del ridículo aporte de los yanquis a la conspiración”. (*La fiesta*: 104 y 244)

Pese a esa sangre fría, Imbert es representado por el narrador invisible como un soñador, casi un héroe romántico; por ejemplo, al evocar a Minerva Mirabal: “preludio –se dijo muchas veces Imbert– de ese país joven, bello, entusiasta, idealista, que sería algún día la República Dominicana.”²⁵⁶ (*La fiesta*: 184)

Otro conspirador, Pedro Livio Cedeño, presentado como un Portos, el mosquetero gigante y furibundo, odia que le digan negro, tras su experiencia en una academia militar de los Estados Unidos; sin embargo, “tras ese exterior violento, se escondía un hombre de buenos sentimientos, capaz –él [Huáscar Tejeda Pimentel] lo vio– de sollozar por el asesinato de las hermanas Mirabal, a quienes ni siquiera conocía.” (*La fiesta*: 307) Esta es la razón, indica el narrador invisible, de su participación en la conjura y no que su primera esposa y gobernadora trujillista le hubiese ganado en tribunales la custodia y la prohibición de ver a su hija. Pero su reacción ante el asesinato de las Mirabal es patriarcal y parece negar la premisa que enuncia de justicia: “¡Ya no había huevos en este país, coño!” (*La fiesta*: 314)

²⁵⁶ Antonio Imbert, no lo informa el relato, será designado presidente “de ese país joven, bello, entusiasta, idealista” y protegido por la invasión estadounidense de 1965, que apoya el derrocamiento de Juan Bosch y la restauración de Balaguer. Las viudas de Juan Tomás Díaz y de Antonio de la Maza le envían entonces una carta de reclamo.

http://www.museodelaresistencia.org/index.php?option=com_content&view=article&id=391:carta-dirigida-al-gral-antonio-imbart-barreras-por-maria-cristinachana-diaz-hilda-vda-de-la-maza-y-aida-vda-de-la-maza&catid=41:documentos&Itemid=143

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:o_ynx9klcQAJ:hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1965/05/28/068.html+antonio+imbart+atentado+dinamita&cd=4&hl=es&ct=clnk&gl=mx&client=safari

El Chivo-Balaguer

Tras la ejecución ocurre un pasmo entre los conspiradores militares y civiles para nombrar un nuevo gobierno y desarticular al clan Trujillo, y de esa confusión surge triunfante el “presidente pelele” Joaquín Balaguer, cuya relación con el ejecutado ha sido de una abyección respetuosa e incluso de desprecio, como lo expresa el Chivo a Johnny Abbes:

–Nunca he entendido por qué le tiene desconfianza. Balaguer es el más inofensivo de mis colaboradores. Por eso lo he puesto donde está.

–Yo creo que su manera de ser, tan discreta, es una estrategia. Que en el fondo, no es un hombre del régimen, que sólo trabaja para Balaguer. (*La fiesta*: 99)

El fenómeno de que Balaguer sobreviva a Trujillo e incluso gobierne 22 años más (hasta 1996) como su heredero es un tema que no desarrolla el relato, pero se presenta como un enigma histórico que permite observar al hombre insignificante, que en apariencia es Balaguer, heredar el poder patriarcal del Estado creado por el Chivo, con un estilo posiblemente igual de cruel, pero menos vulgar, que le permite, además, recuperar la aprobación del simbólico padre internacional. Paradójicamente, también muestra la superioridad intelectual del presidente pelele sobre la fuerza y la brutalidad de los herederos militares del régimen y sobre el propio Trujillo.

Abbes García será el primer sorprendido, pues su servicio de inteligencia militar ha sido incapaz de detectar la conspiración y sus ramificaciones en la cima de la estructura estatal: en primer lugar, el jefe de las Fuerzas Armadas y sobrino político del Chivo, el general José René Román Fernández, conocido como Pupo Román; y en segundo lugar, sin obtener pruebas, del presidente pelele: “«un beato como él tenía que estar conspirando con los curas. Es un complot de los obispos, ayuntados con los gringos».” (*La fiesta*: 399)

De acuerdo con el relato, los amigos de Pupo Román le indican que Balaguer está en la conjura para tranquilizar a los yanquis, pero a él, “ese hombrecito suave y astuto le inspiro siempre la desconfianza instintiva que le merecían burócratas e intelectuales. Era imposible saber lo que pensaba; detrás de sus maneras afables y su desenvoltura, había un enigma.” (*La fiesta*: 401) Así, Balaguer, en vez del jefe militar Pupo Román, asume la iniciativa y el papel que hasta antes de la muerte del Chivo sólo había sido una función hipotáctica del tirano, disputándoles los fragmentos del poder a los otros actores de la esfera de acción del Chivo: el jefe del SIM, Abbes García, y los familiares de Trujillo,

principalmente Ramfis. Para Balaguer el problema político es claro: “Mientras regresaba a su despacho, se dijo que la verdadera batalla no debería librarla contra los hermanos Trujillo, esa pandilla de matones idiotas, sino contra Abbes García.” (*La fiesta*: 450)

Según el relato, un momento clave es cuando Balaguer, sin poder alguno ante todo el clan Trujillo, excepto los hijos predilectos del Chivo, se apoya en la viuda, la “Prestante Dama”, María Martínez de Trujillo, para prolongar su papel de supuesto presidente fantoche al solicitar la presencia del “heredero” del Chivo, lo que le permite ganar tiempo ante Negro y Petán, los hermanos del Chivo:

Antes de tomar una decisión trascendental, que significa una ruptura de la legalidad, ¿no es prudente esperar la llegada del general Ramfis Trujillo? El hijo mayor del Jefe, su heredero espiritual, militar y político, ¿no debería ser consultado?

[...]

El doctor Balaguer tiene razón. Hasta que Ramfis llegue, nada debe cambiar –su redonda faz había recobrado los colores. (*La fiesta*: 414)

El fragmento citado indica que Balaguer juega inteligentemente con las ambiciones políticas y materiales de la mujer de Trujillo, que se imponen sobre las de los hermanos y desde luego sobre la sugerencia astuta de Johnny Abbes para destituirlo, porque como lacayo predilecto, Balaguer conoce las jerarquías informales con las que Trujillo imponía su orden, incluso dentro de su clan. Además, sabía que le sería más fácil controlar y utilizar al desquiciado huérfano del Chivo, inepto políticamente hablando, pero consciente del poder heredado, que necesitaba de una figura paterna sustituta que le dejara desahogar su dolor y su frustración con la venganza.

Su acción, después de la muerte del Chivo, parece un plan fría y largamente meditado por Balaguer, incluso en sus variantes, que de paso le sirve para deshacerse de potenciales competidores políticos, incluidos los conspiradores asesinados por Ramfis:

Es verdad, no creo que haya otra política. Para librarnos de los *marines* y de los comunistas, para que la OEA y Washington nos levanten las sanciones. Acepto su plan. Cada paso, cada medida, cada acuerdo, tendrá que consultarlo conmigo y esperar mi visto bueno. Eso sí. La jefatura militar y la seguridad son asunto mío. No acepto interferencias, ni suya, ni de funcionarios civiles, ni de los yanquis. Nadie que haya estado directa o indirectamente vinculado al asesinato de papi, quedará sin castigo. (*La fiesta*: 459)

Por otra parte, indica también que juega con la presión de Estados Unidos a su favor, lo que le permite presentar su continuidad en el cargo como una muestra de estabilidad política ante la amenaza comunista y, al mismo tiempo, se presenta en lo interno ante el clan como si fuese la continuidad del trujillismo, ya descabezado, pero que entonces exigía utilizar el cerebro, que los militares del régimen tanto habían despreciado, como reflexiona el general Román:

a diferencia de él, ese hombrecito desarmado que escribía versos y parecía tan poquita cosa en este mundo de machos con pistolas y metralletas, sabía muy bien lo que quería y lo que hacía, pues no perdía un instante la serenidad.²⁵⁷ (*La fiesta*: 414)

A pesar de las sospechas que recaen sobre él, Balaguer se comporta como si no estuviera involucrado en la conspiración, neutraliza (y traiciona, si es el caso) al general Pupo Román, e incluso permite las crueldades que desata Ramfis contra los conjurados, excepto con sus aliados en el clero, lo que parece lógico en vista de su beatería:

–Tú eres el peor de todos, Pupo –lo oyó decir, de pronto la voz rota de dolor–. Todo lo que eres y todo lo que tienes se lo debes a papi. ¿Por qué lo hiciste?

–Por amor a mi Patria –se oyó decir.

Hubo una pausa. Ramfis habló otra vez:

–¿Esta complicado Balaguer?

–No lo sé. Luis Amiama me dijo que lo había sondeado a través de su médico. No parecía muy seguro. Tiendo a creer que no lo estaba. (*La fiesta*: 423)

Sin embargo, Balaguer promete a Ramfis y cumple con darle continuidad al supuesto legado del Chivo, que con base en el prejuicio racial y social construyó una sociedad basada en el mérito de la fuerza y el machismo, para enfrentar como Hitler a su propio fantasma encarnado en la negritud del vecino país, creando una frontera no sólo geográfica sino mental, utilizando la misma barbarie atribuida al otro:

–De usted, y sólo de usted, depende que perdure algo, mucho, o nada, de la obra realizada por Trujillo. Si su herencia desaparece, la República Dominicana se hundirá de nuevo en la

²⁵⁷ Curiosamente, algo parecido se dice en otra novela: “El señor presidente también escribe, no es Vargas Llosa, pero también escribe...” *Cfr.*, Vázquez Montalbán, *op. cit.*, p. 234.

barbarie. Volveremos a competir con Haití, como antes de 1930, por ser la nación más miserable y violenta del hemisferio occidental. (*La fiesta*: 458)

Ciudad Trujillo: El espacio del Chivo

El espacio del tirano posee en el relato una dialéctica circular que la lleva a transformarse de la ciudad barroca llamada Santo Domingo de Guzmán en la moderna Ciudad Trujillo, para retornar después a su antigua denominación e identidad, pero conservando aún el sello de la Era Trujillo; sin embargo, vista desde la perspectiva activa de New York, es una ciudad de un renacentismo provinciano, pequeña, disminuida, frente a la hipermodernidad cosmopolita, contaminada también por la periferia, como anota Urania al referirse a las migraciones latinoamericanas.

Paradójicamente, para el tirano, la modernización de la ciudad con la consecuente invasión de poderosos automotores tienen relación con su ejecución, pues son los sectores urbanos, letrados, quienes componen el grueso de los insurgentes y conjurados, “pertenecientes muchos de ellos a familias del régimen: (*La fiesta*: 89). Sin embargo, después de su muerte y el retorno de la ciudad a su antigua denominación, la urbe continúa su dinámica modernizadora según el modelo estadounidense, pero la vieja Ciudad Trujillo se convierte, como sus habitantes, la propia familia de Urania, en una sombra ruinoso y sucia de los sueños de grandeza del Chivo.

La estrategia de representación de la ciudad retoma otra vez la “ilusión de realidad”, que ya anotamos antes, “‘autorizada’ por un referente ‘real’ fuera del texto y/o por una realidad ‘compartida’ que sólo hay que *reconocer*”. En este caso se apoya además en fuertes referentes históricos que permiten con mayor facilidad “ocultar el carácter ficcional de este texto”. Así, la protagonista Urania Cabral inicia la novela con un recorrido por las calles de Santo Domingo en 1996, pero también lo hace en su memoria en otro momento, 1961, lo cual le permite, como personaje y narradora, reconocer y “dar a una entidad diegética el mismo nombre que ya ostenta un lugar en el mundo real”.²⁵⁸

¡Cuánto ha crecido! Cuando la dejaste en 1961, albergaba trescientas mil almas. Ahora, más de un millón. Se ha llenado de barrios, avenidas, parques y hoteles. [...] La víspera, se

²⁵⁸ *Supra* Luz Aurora Pimentel (2001). *El espacio en la ficción, México, Siglo XXI*, pp. 26 -31.

sintió una extraña dando vueltas en un auto alquilado por los elegantes condominios de Bellavista y el inmenso parque el Mirador donde había tantos *joggers* como en Central Park. [...]

Pero la ciudad colonial no se ha remozado, ni tampoco Gazcue, su barrio. Y está segura de que su casa cambio apenas. (*La fiesta*: 13)

En sus evocaciones del espacio, Urania permite al lector imaginar un espacio urbano que corresponde a la idea de la ciudad latinoamericana, en este caso la más antigua de América, cuya configuración tiene correspondencia con la forma del orden social jerárquico; es decir, poder, orden y estructuras institucionales: iglesia, ejército y administradores,²⁵⁹ que en el caso de Ciudad Trujillo tienen correspondencia con una fuerte centralización del poder por un mandatario originario de su periferia no letrada, a la que, desde ese centro de poder, contribuye a dominar y da su sello.

El espacio también se construye como una forma de organización que expresa la fobia a la invasión del otro; en el caso de Ciudad Trujillo, es la ciudadela desde donde se defiende la frontera mental contra la “invasión” haitiana, que 35 años después de la muerte del Chivo parece haber fracasado:

Poco más adelante, ve a los dos haitianos descalzos y semidesnudos sentados en unos cajones, al pie de las decenas de pinturas de vivísimos colores, desplegadas sobre un muro. Es verdad, la ciudad, acaso el país, se llenó de haitianos. Entonces, no ocurría.

Esta representación espacial también es degradada, pero por efecto de la acción del tirano, lo cual es subrayado en la descripción disfórica de la Casa de Caoba, el espacio íntimo del tirano, cuyas características son el lujo y el mal gusto; es decir, la cursilería del nuevo rico, mezcla de *playboy* y Chivo:

–Durante mucho tiempo, de la Casa de Caoba sólo recordé esa alfombra. Cubría toda la habitación y tenía bordado un gigantesco escudo nacional, con todos sus colores. Después, recordé más cosas. En el dormitorio, un aparador de cristal lleno de uniformes, de todos los estilos, y encima, una hilera de gorros y quepis. Hasta un bicornio napoleónico. (*La fiesta*: 499)

²⁵⁹ Ángel Rama (1998), *La ciudad letrada*, op. cit., p. 18.

La degradación absoluta del espacio finalmente tiene su correspondencia en los centros de detención y tortura, en especial en El Nueve y La Cuarenta, pese a la fobia a la suciedad del Chivo, que concentran toda la suciedad posible, pero que son el cimiento de la sociedad moderna, “pulcra” y ordenada creada por él: “En el Nueve, lo desnudaron y sentaron en la silla negruzca, en el centro de una habitación sin ventanas y apenas iluminada. El fuerte olor a excremento y orines le dio náusea.” (*La fiesta*: 499)

En concordancia con el entorno misógino, ese espacio alude, además de al horror y a la suciedad, a “las sirvientas”, las mujeres encargadas de las tareas domésticas y la limpieza, para expresar el asco que le produce ese espacio: “Entonces, sus narices se llenaban de ese perfume de sirvientas.” (*La fiesta*: 424)

Otro personaje, en circunstancias semejantes, detecta de manera más precisa ese olor, que forma parte del espacio degradado y expresa el origen humilde de los encargados de las torturas, pero que unido a la anterior expresión, denota que los verdugos son hijos de sirvientas, por no decir de putas, productos de las mismas violaciones a las mujeres que el régimen promueve como parte de su manifestación fenomenológica del poder y que le ayudan a reproducir biológicamente la opresión:

“Uno de los tipos en calzoncillos que lo había atado –sus ojos comenzaban a desentrañar las sombras– empezó a vaporizar el aire y él reconoció ese perfume barato, Nice, que publicitaban en los radios.” (*La fiesta*: 423)

El tiempo del Chivo

En términos temporales, a diferencia de la compleja trama de *Conversación*, en general se respeta la linealidad temporal de los diferentes relatos, aunque ya observamos que esta estructura no excluye avances y retrocesos, es decir, se parte de diferentes presentes (1996 y 1961) para reconstruir los diferentes pasados y confluir en el presente del relato (1996).

El relato inicia en un día no determinado de 1996, probablemente entre el día de las madres (el segundo domingo de mayo en el Caribe) y el 30 de mayo, el día del retorno a Santo Domingo de Urania Cabral, 35 años después de que la protagonista saliera de Ciudad Trujillo. Ese año también corresponde al último del gobierno Joaquín Balaguer, por lo cual se puede considerar que narrativamente la Era de Trujillo abarca desde sus años mozos

como integrante de las fuerzas constabularias creadas por la intervención estadounidense hasta el último gobierno de su títere Balaguer.

Sin embargo, a la protagonista le importa revivir el recuerdo de sus últimos días en Ciudad Trujillo, por lo que ella será la encargada de revivir el tiempo pasado, la *distentio animi* anotada por Ricœur, pero esto ocurrirá en su vieja casa de Gazcue, frente a su padre paralítico, y en la casa de su artrítica tía Adelina, en el que tiene lugar la anagnórisis o revelación catártica que libera a la protagonista y a su familia de la carga del pasado.

Así, en Urania confluyen y disputan dos tiempos, el presente y el pasado, los dos tiempos degradados, que después de su revelación, podrá tener una posibilidad de catarsis y liberación. Al revivir su experiencia de 1961, Urania también invoca al fantasma del Chivo, que asimismo invocará sus propios fantasmas pasados, pues Trujillo está en decadencia y también, al parecer de manera inconsciente, está en busca de esa muerte que ha diseminado a su alrededor, que es el sello de su acción y de su tiempo.

Por lo mismo, Trujillo invoca al fantasma de sus ejecutores, los conspiradores, que también reconstruyen con sus recuerdos sus vidas y el tiempo degradado que corresponde a sus vidas marcadas por el Chivo, pero que con el “ajusticiamiento” obtienen su liberación como personajes al convertirse en “héroes”, aunque la propia dinámica del tiempo degradado continúe su marcha y los convierta además en mártires, con excepción de los dos sobrevivientes.

Finalmente, la supervivencia en la presidencia de Joaquín Balaguer en el poder hasta 1996 a partir de su función de presidente pelele, es otra forma de aludir a la pervivencia del tiempo degradado en la República Dominicana, que de cierta manera mantiene vivo al Chivo y convierte la denominación del país en una ficción, como el relato que lo representa en sus 518 páginas.²⁶⁰

²⁶⁰ Al respecto, la novela tuvo una repercusión “histórica” en República Dominicana, pues mostró la pervivencia del trujillismo en la sociedad. Armas Marcelo cita que Vargas Llosa recibió numerosos apoyos de la élite dominicana para escribir *La fiesta del Chivo*, pero después fue leída con escándalo, como lo anotó el crítico Pedro Conde Sturla: “Ellos controlan el poder, ellos controlan la información, ellos controlan la historia, hasta cierto punto, pero no controlan la verdad. La corte y sus cortesanos lo recibieron a Vargas Llosa como a un príncipe, lo mimaron, trataron de asimilarlo como bufón del rey. Quizás le recordaron sutilmente aquello de que la mierda no se bate y Vargas Llosa la batió, muy selectivamente por cierto, y el olor es terrible. Rompan filas”. *Apud* J. J. Armas Marcelo (2008). “Jekyll y Hyde, las dos escrituras”, *Las guerras de este mundo. Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*, Pontificia Universidad Católica del Perú / Planeta, Lima, pp. 57-73, p. 65.

Conclusiones

La lectura analítica de la semiósfera de la tiranía en la novela latinoamericana permite comprender la complejidad del fenómeno y de sus expresiones en los discursos histórico y literario, como fronteras que se permean y construyen el imaginario simbólico de esta figura del poder. Dicho en términos bajtinianos, permite comprender cómo se asimila en la obra de arte literaria la complejidad histórica de los hombres y el tiempo en América Latina, en particular con respecto al cronotopo del poder expresado en la tiranía.

En el caso del análisis de las novelas de Mario Vargas Llosa, éste permite comprender las diferencias y convergencias en el tratamiento literario de un fenómeno histórico que ocurre en dos espacios separados espacial y temporalmente, tanto en su expresión fenomenológica como en su reconfiguración artística.

Conversación en La Catedral refiere una experiencia cercana a la experiencia personal del autor en los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, tratada y transfigurada con la intensidad que el *pathos* marca en él y con los recursos de la novelística de vanguardia. *La fiesta del Chivo* es una novela que transfigura una experiencia ajena, cuya distancia se marca en una estructura menos compleja y un lenguaje menos mimético.

A continuación enumeramos algunas ideas que se desprenden del marco referencial utilizado en el análisis de las obras:

En primer lugar, de acuerdo con la teoría sobre el tiempo y la narración de Paul Ricœur, las tramas de las novelas *Conversación en La Catedral* y *La fiesta del Chivo* responden a la necesidad de representar el *mythos* trágico de la experiencia humana, el *pathos* de los personajes con apariencia real ante el mal, representado secularmente en América Latina por los tiranos, como un fenómeno fronterizo que se manifiesta en los campos de lo imaginario-simbólico y de lo histórico; sin embargo, aunque la historia es un componente fundamental, las obras literarias se inscriben en el proceso de construcción de un mundo de cultura, es decir, de un mundo interpretado, por medio de representaciones simbólicas de la experiencia humana que se articulan en las tres formas de la *mimesis*, es decir, en la preconfiguración de la trama, la configuración de la trama y en “actos de dar cumplimiento al sentido” o *catharsis*.

Esta indagación novelesca sobre la experiencia del tiempo no tiene así un carácter científico, sino subjetivo, simbólico, pues los personajes simplemente representan la experiencia desde una perspectiva individual y no externa. Sin embargo, la obra simula una representación viva de la historia; esto es posible porque a partir de un subtexto histórico, la narración novelesca se apoya en las “metamorfosis de la trama”, que el lector debe reconfigurar de acuerdo con sus propias competencias lectoras en el tercer nivel de la *mimesis*.

La segunda conclusión es que la hibridez entre historia y literatura produce obras que ofrecen una “intuición” de la historia; es decir, apuntan a una reconfiguración e interpretación del discurso histórico. Asimismo, las novelas analizadas muestran cómo ese género híbrido evoluciona con el tiempo, incluso en un mismo autor, de un modelo de la novela histórica tradicional como telón de fondo de la ficción a uno en el que las nuevas novelas históricas ficcionalizan incluso a los personajes históricos; además, sostenemos que estas novelas no pueden concebirse como una variable del “artefacto literario” llamado historia, según propone Hayden White, ni sustituir la visión histórica, construida con otro tipo de trama sencilla o tradicional, que no exige metamorfosis, aunque más documentada en un sentido fáctico.

Si bien, *Conversación* es una novela que modifica la historia a partir de una mentira, la trama compleja, que constituye el artefacto novelesco, representa con mayor intensidad el drama de la historia precisamente en la frontera donde la historia no puede cruzar, la de la subjetividad que modifica los hechos. Lo mismo ocurre con *La fiesta del Chivo*, en la cual las voces de los personajes históricos se construyen en el espacio de la ficción, aunque surjan de documentos históricos o testimonios, pero que no los complementan en términos de objetividad histórica, sino que intensifican la tragedia o *pathos*.

De alguna manera, estas novelas desmienten la idea, afirmada por Vargas Llosa en “La verdad de las mentiras”, de que: “El hecho real [...] es uno, en tanto que los signos que podrían describirlo son innumerables.” Es decir, el hecho real también es múltiple, al igual que los recursos narrativos para reconfigurarlo, puesto que parte de la prefiguración de la experiencia humana misma, que es plural o dialógica, no monológica, como se señaló en el apartado de narratividad; esta reconfiguración se apoya, además, en hipertextos, ya sean documentos históricos o textos periodísticos. Además, a todo lo anterior hay que sumar el

“elemento añadido” y las estrategias literarias, que contribuyen al resultado novelesco, cuyo resultado final es un “sobretamado” de la historia; es decir, una intuición o una interpretación de la historia, por ejemplo: el universo diegético en *Conversación* visto como una “sociedad embotellada”, o el trujillato como “una de esas anomalías en la historia”.

Nuestra tercera conclusión es que el modelo de representación de la tiranía se expresa en un campo semántico espacio-temporal que Mijail Bajtín denomina cronotopo, que es la representación de las complejas relaciones entre el tiempo y el espacio histórico en la obra de arte. En el caso del cronotopo de la novela sobre los tiranos en América Latina, como señalan Ángel Rama y Adriana Sandoval, contiene elementos cuyo origen se remonta al siglo XIX, pero que en el siglo XX tiene sus modelos más acabados.

En el caso de *Conversación* y *La fiesta*, estas novelas corresponden a dos modelos distintos, pero que comparten los rasgos generales; por ejemplo, señalan como referentes espacios degradados y subdesarrollados, que corresponden a América Latina, pero en ellos la exhuberancia natural está ausente, porque las capitales como espacios disfóricos son los escenarios del dominio tiránico; asimismo, los personajes tiránicos son representaciones de sujetos históricos surgidos de los estamentos militares; sin embargo, en la primera novela el tirano corresponde al modelo de la *sombra*, es decir, al de una ausencia como actor directo pero no así como actante; mientras que en la segunda, pertenece al modelo en el que el personaje histórico es ficcionalizado; es decir, el personaje histórico también es un actor directamente involucrado en la trama y el narrador tiene acceso a la intimidad de su consciencia, aunque en el caso de Trujillo, en su decadencia.

Los elementos carnavalescos y potencialmente subversivos son nulificados por estos tiranos, que los controlan y los reducen a una función esperpéntica, como en el caso de las elecciones en *Conversación* o el cortejo fúnebre del Chivo en *La fiesta*. Por supuesto, esta visión de la sociedad está regulada por el punto de vista narrativo, que muestra una divergencia con el punto de vista histórico, restringido en *La fiesta* a las menciones sobre el asesinato de las hermanas Mirabal y el exterminio de las expediciones antitrujillistas iniciadas el 14 de junio de 1959 y al fracaso de la invasión en Bahía de Cochinos o Playa Girón.

Asimismo, como parte de las estrategias literarias, observamos que en el plano de las metamorfosis de la trama, *Conversación* es una novela más compleja que *La fiesta*, pese

a que utilizan básicamente los mismos recursos. La diferencia es que en *Conversación* se hace uso de un mayor nivel de fragmentación narrativa y de yuxtaposición espacial y temporal de los diálogos.

El narrador invisible de *Conversación* es más complejo, es decir, se confunde a veces con algunos de los personajes, mientras que en *La fiesta* es más convencional, sin configurarse como un narrador omnisciente, histórico u objetivo. En ese sentido, la perspectiva narrativa en *Conversación* es más elaborada y, por decirlo así, dialógica, mientras que en *La fiesta* el punto de vista es casi unilateral, si bien la perspectiva de Trujillo es perceptible, parece al borde del esperpentismo, como cuando recita “Me gustas cuando callas...”

Los personajes espejo de los tiranos, es decir, como función hipotáctica del actante tiránico, aparecen con intensidad similar en ambas novelas, pero en *Conversación* ofrecen un panorama más intenso, pues se reproducen en las relaciones de padres e hijos de un universo social más complejo, mientras que en *La fiesta* esto ocurre básicamente en la relación Urania-senador Cabral. La distancia del personaje femenino del mundo narrado contribuye también a esa disminución.

Ya señalamos que en la primera novela, la ausencia dominante construye al tirano Odría mediante la acción de los demás personajes y, en especial, en torno a las relaciones padre-hijo; mientras que en *La fiesta* se construye una presencia decadente, que pese a la acción y al férreo control del universo novelesco, es incapaz de controlar su propio organismo como metáfora de la decadencia del Estado tiránico.

Fuentes

Bibliografía general

- Armas Marcelo, Juan Jesús (1991). *Vargas Llosa. El vicio de escribir*, Norma, Bogota.
- _____ ; Alegría, Alonso; Burga, Manuel, et. al (2008). *Las guerras de este mundo. Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*, Pontificia Universidad Católica del Perú / Planeta, Lima.
- Bajtín, Mijail (1992). *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México.
- _____ (1988). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid.
- _____ (1986). *Problemas de la poética de Dostoievsky*, México, FCE.
- _____ (1989). “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid.
- Barrientos, Juan José (2001). *Ficción-historia. La nueva novela histórica hispanoamericana*, Difusión Cultural UNAM, México, pp. 13-15.
- Baudouin, Charles (1976). *Psicoanálisis del arte*, Psique, Buenos Aires.
- Bataille, Georges (1965), *La tragedia de Gilles de Reis*, Tusquets, Barcelona.
- _____ (1997). *El erotismo*, Tusquets, México.
- Beristáin, Helena (2000). *Diccionario de poética y retórica*, Porrúa, México.
- Bobbio, Norberto, et al. (2005). *Diccionario de política*, Siglo XXI, México.
- Boldori de Baldussi, Rosa (1974). *Mario Vargas Llosa: un narrador y sus demonios*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires.
- Bosch, Juan (1985). *De Cristóbal Colón a Fidel Castro. (El Caribe, frontera imperial)*, dos vols., Sarpe, Madrid.
- _____ (2009). *Pókar de espanto en el Caribe*, UNAM, México.
- Cabrera, Lydia (1993). *El monte*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- Calviño Iglesias, Julio (1985). *La novela del dictador en América Latina*, Ediciones Cultura Hispánica/Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid.
- Cano Gaviria, Ricardo (1972). *El buitre y el ave fénix, conversaciones con Mario Vargas Llosa*, Anagrama, Madrid.
- Castro Leal, Antonio (1964). *La novela del México colonial*, Aguilar, México.
- Cayuela, Ricardo (2000). *Para entender a Mario Vargas Llosa*, Nostra Ediciones, México.
- Cortázar, Julio (1973). *Libro de Manuel*, Sudamericana, Buenos Aires.

- Defort, Magdalena (2004). *Historia y ficción en La fiesta del Chivo de Mario Vargas Llosa*, tesis para obtener el grado de doctor en Letras, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.
- De la Guerra Castellanos, Francisco (2010). "Construcción de la imagen femenina en la novela latinoamericana del siglo XIX", *Deconstruyendo centenarios. Latinoamérica como protagonista*, Cenidiap/ INBA/ CNCA, México, pp. 67-76.
- Del Valle-Inclán (1952). *Luces de Bohemia: esperpento*, en *Obras completas*, Vol. 1, Editorial Plenitud, Madrid, pp. 891-960.
- _____ (199). *Tirano Banderas*, Millenium, Grupo Editorial Multimédios, Barcelona.
- Elmore, Peter (1997). *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana*, FCE, México.
- Engels, Federico (2011). *La familia, la propiedad privada y el Estado*, Fontamara, México.
- Fuentes, Carlos (1969). *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México.
- García Palacios, Ernesto (2006). *El discurso literario, histórico y político de La fiesta del Chivo de Mario Vargas Llosa*, tesis para obtener el grado de maestro en Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.
- Goldmann, Lucien (1967). *Para una sociología de la novela*, Ciencia Nueva, Buenos Aires.
- González y González, Luis (1995). "El regreso de la crónica", *El oficio de historiar*, El Colegio Nacional/Clío, México.
- Granados, Víctor (2009). *Historias desde la posmodernidad: Boquitas pintadas y La tía Julia y el escribidor: del recurso estructural al homenaje, de la crítica a la nostalgia*, tesis para obtener el grado de doctor en Letras, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.
- Greimas, A. J. (1976) "Reflexiones acerca de los modelos actanciales", *Semántica estructural*, Gredos, Madrid.
- Harris, Luis (1984). "Mario Vargas Llosa o los vasos comunicantes", *Los nuestros*, Sudamericana, México.
- Isser, Wolfgang (1997). "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias", *Teorías de la ficción literaria*, Arco/Libros, Madrid, pp. 43-65.
- Kobylecka, Ewa (2010). *El tiempo en la novelística de Mario Vargas Llosa*, Academia del Hispanismo, Pontevedra, España.
- Krauze, Enrique (2011). *Redentores. Ideas y poder en América Latina*, Debate, México.
- Kristeva, Julia (1981). "La palabra, el diálogo y la novela", *Semiótica I*, Fundamentos, Madrid.
- Le Galliot, Jean (1977). *Psicoanálisis y lenguajes literarios*, Librería Hachette, Buenos Aires.
- Lotman, Iuri M. (1996) *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Cátedra, Madrid.
- Lyotard, Jean-Francois (1998). *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Gedisa, México.
- Morales y Marín, José Luis (1986). *Diccionario de iconología y simbología*, Taurus, Madrid.

- Oviedo, José Miguel (1970). *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barral Editores, Barcelona.
- Paz, Octavio; Vargas Llosa, Mario; Cabrera Infante, Guillermo, et al. (1984), *América Latina: desventuras de la democracia*, Joaquín Mortiz/Planeta, México.
- Paz, Octavio y Krauze, Enrique (1991). *La experiencia de la libertad. El mapa del siglo XXI*, Fundación Cultural Televisa/Espejo de Obsidiana Ediciones, México.
- Pereira, Armando (1995). *La concepción literaria de Mario Vargas Llosa*, UNAM, México.
- Perus, Françoise (1976). *Literatura y sociedad en América Latina: El modernismo*, Casa de las Américas, La Habana.
- _____ (1994). *Historia y literatura*, Instituto Mora, México.
- Pimentel, Luz Aurora (2001). *El espacio en la ficción*, Siglo XXI, México.
- _____ (2002). *Relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI, México.
- Pons, María Cristina (1996). *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*, Siglo XXI, México.
- Rama, Ángel (1976). *Los dictadores latinoamericanos*, México, FCE.
- _____ (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI, México.
- _____ (1998). *La ciudad letrada*, Arca, Montevideo.
- Ramírez, Armando (2007). *El presidente entoloachado*, México, Grijalbo.
- Ricœur, Paul (1998). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo XXI, México.
- _____ (2001). *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Siglo XXI, México.
- Rodríguez Munguía, Jacinto (2007). *La otra guerra secreta. Los archivos prohibidos de la prensa y el poder*, Debate/Random House Mondadori, México.
- Salazar Bondy, Sebastián (1968). *Lima la horrible*, México, Era.
- _____ (1969). *Alférez Arce, teniente Arce, capitán Arce*, Casa de la Cultura del Perú, Lima.
- Sandoval Lara, Adriana (1989). *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana (1851-1978)*, México, UNAM.
- Sartre, Jean Paul (1995). *La nausea*, Alianza Editorial, Madrid.
- Setti, Ricardo (1989). *Diálogo con Vargas Llosa*, México, Kosmos.
- Speratti Piñero, Emma Susana (1957). *La elaboración artística en Tirano Banderas*, El Colegio de México, México.
- Suárez, Luis (1980). *Entre el fusil y la palabra*, UNAM, México.

- Stoker, Abraham, et al. (2002) *El vampiro*, Siruela, Madrid.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1992). *Galíndez*, Seix Barral, Barcelona.
- Vilela Galván, Sergio (2011). *El cadete Vargas Llosa*, Alcalá Grupo Editorial, Alcalá la Real, Jaén, España.
- Weinberg, Liliana (2004). *Literatura latinoamericana. Descolonizar la imaginación*, CCyDEL/UNAM, México.
- Westphalen, Yolanda (2001). “La mirada de Zavalita hoy: ¿en qué momento se jodió el Perú?”, *Mario Vargas Llosa. Escritor, ensayista, ciudadano y político*, Roland Forgues Editor, Librería Editorial “Minerva”, Miraflores, Lima.
- White, Hayden (1992). “La metafísica de la narratividad: tiempo y símbolo en la filosofía de la historia de Ricœur”, *El contenido de la forma*, Paidós, Barcelona.
- _____ (2003) *El texto histórico como artefacto literario*, Paidós, Barcelona.
- _____ White (2010), *La ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Prometeo Libros, Buenos Aires.
- Williams, Raymond L. (2001). *Vargas Llosa: otra historia de un deicidio*, Taurus / UNAM, México.
- Yourcenar, Marguerite (1985). *El denario del sueño*, Alfaguara, Madrid.
- _____ (2001). *Memorias de Adriano*, Biblioteca La Nación, Madrid.

Bibliografía de Vargas Llosa

- Vargas Llosa, Mario (1971). *García Márquez: Historia de un deicidio*, Barral Eds.-Monte Ávila, Barcelona-Caracas.
- _____ (1991) *Los jefes-Los cachorros*, Alianza Editorial, Madrid.
- _____ (1974). *La novela*, América Nueva, Buenos Aires.
- _____ (1975). *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*, Seix Barral, Barcelona.
- _____ (1981) *Entre Sartre y Camus*, Ediciones Huracán, Río Piedras, Puerto Rico.
- _____ (1983). *Contra viento y marea (1962-1982)*, Seix Barral, México.
- _____ (1990). *Contra viento y marea (III)*, Seix Barral, México.
- _____ (1990). *La verdad de las mentiras*, Seix Barral, Barcelona.
- _____, et. al. (1990b). *Libre, Revista de crítica literaria*, Edición facsimilar, El Equilibrista, México; Ediciones Turner, Madrid.
- _____ (1993). *El pez en el agua. Memorias*, Seix Barral, México.

- _____ (1994). *Desafíos a la libertad*, Aguilar, México.
- _____ (1997). *Cartas a un joven novelista*, México
- _____ (1999). *Conversación en La Catedral*, (Edición definitiva. La primera edición es de 1969), Alfaguara, México.
- _____ (2000) *La fiesta del Chivo*, Alfaguara, México.
- _____ y Williams, Raymond L (2001). *Literatura y política*, Tec de Monterrey/Ariel.
- _____ (2001). "La literatura y la vida", en *Mario Vargas Llosa. Escritor, ensayista, ciudadano y político*, Roland Forgues Editor, Librería Editorial "Minerva", Miraflores, Lima.
- _____ (2001b). *El lenguaje de la pasión*, Aguilar, México.
- _____ (2003). *El paraíso en la otra esquina*, Alfaguara, México
- _____ (2006). *Travesuras de la niña mala*, Alfaguara, México.
- _____ (2011). *Sables y utopías. Visiones de América Latina*, Punto de Lectura, Madrid.
- _____ (2012). *La ciudad y los perros*, Edición conmemorativa del cincuentenario, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua/Alfaguara, Italia.

Hemerografía

- Juan Bosch, Manuel de Ovin Filpo, Miguel Ángel Bissié, Emilio Cordero Michel, Euclides Gutiérrez Félix (1985). "La muerte de Trujillo: secreto develado", *Política: teoría y acción*, Órgano del Comité Central del Partido de la Liberación Dominicana, Año 6, No. 62, mayo 1985.
- De la Guerra, Francisco (2004). "Luis González y González (1925-2003) La historia como novela verdadera", *Correo del maestro*, Núm. 93 febrero de 2004.
- Cueto, Alfonso (2007). "La cocina de las letras. Una conversación con Mario Vargas Llosa", *Letras libres*, No. 106, octubre de 2007.
- Krauze, Enrique (2010). "Mario Vargas Llosa: Vida y libertad", *Letras libres*, No. 143, noviembre de 2010.

Cibergrafía

Vargas

- Vargas Llosa, Mario. "Regreso a San Marcos", *El País*, 29 de abril de 2001:
http://elpais.com/diario/2001/04/29/opinion/988495207_850215.html
- _____. "Periodismo y creación: *Plano americano*", *El País*, 19/V/2013:S
http://elpais.com/elpais/2013/05/16/opinion/1368714188_384998.html

Antonio Imbert

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:o_ynx9klcQAJ:hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1965/05/28/068.html+antonio+imbert+atentado+dinamita&cd=4&hl=es&ct=clnk&gl=mx&client=safari

Ameri Santos, Daniel E. “Odría en la catedral”.

<http://es.scribd.com/doc/73615142/Poemas-a-Odria>

Bautista, Eva (2009). “El cholo y el racismo en Perú”, *Omnibús*, No. 24. Año V, enero 2009.

<http://www.omni-bus.com/n24/cholos.htm>

Barañano, Ascensión, editora (2007). *Diccionario de las relaciones interculturales: diversidad y globalización*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 124-127.

<http://books.google.com.mx/books?id=e613wvN22EoC&pg=PA125&dq=Estigma&hl=es&sa=X&ei=BheTUfnYLcHm0QGDwYD4Dg&ved=0CFMQ6AEwCA#v=onepage&q=Estigma&f=false>

“Chivo que rompe tambor, con su pellejo paga...”

<http://www.orula.org/orula/ejiogbewiki.nsf/pages/EL%20CHIVO%20QUE%20ROMPE%20TAMBOR%20CON%20SU%20PELLEJO%20PAGA>.

<http://palabrasyfrasescubanas.blogspot.mx/2012/12/presencia-del-chivo-en-el-habla-popular.html>

“Dick”: <http://www.wordreference.com/es/translation.asp?tranword=dick>

Datura stramonio. (http://es.wikipedia.org/wiki/Datura_stramonium).

http://www.fundaciontrujillo.org/content/index.php?option=com_content&view=article&id=85&Itemid=74

Gullón, Ricardo. “El tremendismo literario”. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-tremendismo-literario-0/html/00efbb84-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_

Huerta, Rocío. “La restauración de un eccehomo se convierte en un sainete mundial”, *El País*, 23 de agosto de 2013. http://cultura.elpais.com/cultura/2012/08/23/actualidad/1345709139_149007.html

“Manuel A. Odría, el General de la Alegría”. <http://emrobh.blogspot.mx/2012/09/el-general-de-la-alegria.html>

Maynor, Antonio Mora. “‘El sueño de la razón...’ Apuntes sobre la idea de la Razón en el grabado de Goya”. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/suerazon.html>

Mejía Hernández, Brenda Adriana (2011). “Las hermanas Mirabal: caracterización simbólica. En el tiempo de las mariposas de Julia Álvarez”, *La Colmena*, UAEM, abril-junio de 2011. http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_70/Aguijon/Las_hermanas_Mirabal.pdf

Meyer, Jean (2010). “Historia y ficción, hechos y quimeras”, *Documentos de trabajo del CIDE*, Núm. 63, México, CIDE, marzo de 2010. <http://www.cide.edu/publicaciones/status/dts/DTH%2063.pdf> (consultado mayo de 2011)

Moloch: <http://es.wikipedia.org/wiki/Moloch>

Portilla Durand, Luisa (1997). “Análisis metalexigráfico del Vocabulario de peruanismos de Miguel Ángel Ugarte Chamorro”, Lima.

<http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/letras/n105-106/a012.pdf>

Meyer, Jean (2010). "Historia y ficción, hechos y quimeras", *Documentos de trabajo del CIDE*, Núm. 63, México, CIDE, marzo de 2010. <http://www.cide.edu/publicaciones/status/dts/DTH%2063.pdf> (consultado mayo de 2011)

Milagro de Chile: http://es.wikipedia.org/wiki/Milagro_de_Chile

Museo Memorial de la Resistencia Dominicana, carta de las Viudas de Juan Tomás Díaz y de los hermanos De la Maza.

http://www.museodelaresistencia.org/index.php?option=com_content&view=article&id=391:carta-dirigida-al-gral-antonio-imbert-barreras-por-maria-cristinachana-diaz-hilda-vda-de-la-maza-y-aida-vda-de-la-maza&catid=41:documentos&Itemid=143

Nuestra Señora de Alta Gracia: http://es.wikipedia.org/wiki/Nuestra_Señora_de_la_Altagracia

<http://castellanoactual.com/huachafo/>

http://es.wikipedia.org/wiki/Alejandro_Esparza_Zañartu

Peña, Ángela. "Flor de Oro (Trujillo Ledesma) cuenta las verdades del jefe"
<http://www.hoy.com.do/areito/2009/8/29/291371/print>

Porro Herrera, María José. "Diosas, vírgenes y madres o el peso del imaginario patriarcal femenino en la cultura occidental".
http://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/6240/braco142_2002_4.pdf?sequence=1

Tornero, Angélica (2007). "El objeto puramente intencional y la concretización en la propuesta de Román Ingarden", *Cauce, Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, Núm. 30, pp. 447-471.
http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce30/cauce30_20.pdf (5/09/2012)

Urania Cabral y Mario Fermín Cabral:

<http://es.scribd.com/doc/90443913/Aspectos-Historicos-Trujillo-Ppt>

<http://www.escriitoresdominicanos.com/gotasdelalma.html>

Víctor Hugo (1967). "Prólogo", *Cromwell*, Espasa Calpe, Madrid. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cromwell--0/html/feff3796-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm

Videografía

Bola de Nieve, *Chivo que rompe tambo*. <http://www.youtube.com/watch?v=qUWiN688-70>

Sokurov, Alexandr (1999). *Moloch*, Rusia

APÉNDICES

¿Dictadura o tiranía?

No existen dictaduras buenas y dictaduras malas, porque la dictadura representa el mal absoluto, ha dictaminado Mario Vargas Llosa, al condenar el régimen de Fidel Castro en Cuba, al que equipara, de acuerdo con ese silogismo, con las tiranías de Pinochet en Chile, Leonidas Trujillo en República Dominicana y Alberto Fujimori en Perú, entre otras.²⁶¹ Asimismo, desde su perspectiva, la dictadura a veces se convierte en pura literatura, como ocurre en la llamada Era Trujillo.²⁶²

Antes, en 1990, escandalizó a su amigo Octavio Paz al definir al priismo en el poder como “la dictadura perfecta”. Aunque Vargas Llosa, reconciliado ahora con toda la clase política mexicana (que, dicho sea de paso, sólo lee sus declaraciones periodísticas), ha afirmado desde el año 2000 que la dictadura no era tan perfecta, como él creía, y que se ha transformado en una democracia imperfecta; lo interesante es que su definición coincidía con la visión que en los años 60 del siglo pasado se elaboraba en los sótanos del régimen mexicano, al concebir su dominación como una “Tiranía Invisible que adopta la forma de un gobierno democrático”.²⁶³

Entonces, si la dictadura representa el mal absoluto, la “dictadura perfecta” representa el mal absoluto perfecto, y lo perfecto podría decirse, de acuerdo con esa lógica (un tanto spinoziana²⁶⁴), es una forma de la virtud, como lo ejemplifica el régimen político mexicano, que del monopolio político perfecto del PRI pasó a una alternancia imperfecta entre PRI y PAN. Es decir, el mal absoluto perfecto puede evolucionar a una democracia imperfecta, que sería el bien absoluto imperfecto (y lo imperfecto, es una forma del mal, mal menor si se prefiere en comparación con el mal absoluto).

Además, ya fuera de los parámetros “fríos” de esa lógica vargasllosiana, el autor peruano afirma que actualmente existen democracias “payasas y populistas”, que son el camino hacia la dictadura, es decir hacia el mal. ¿Qué es una democracia payasa? Un

²⁶¹ Mario Vargas Llosa (2010), *Elogio de la lectura y la ficción*, © FUNDACIÓN NOBEL, 7/10/2010, p. 6. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2010/vargas_llosa-lecture_sp.pdf

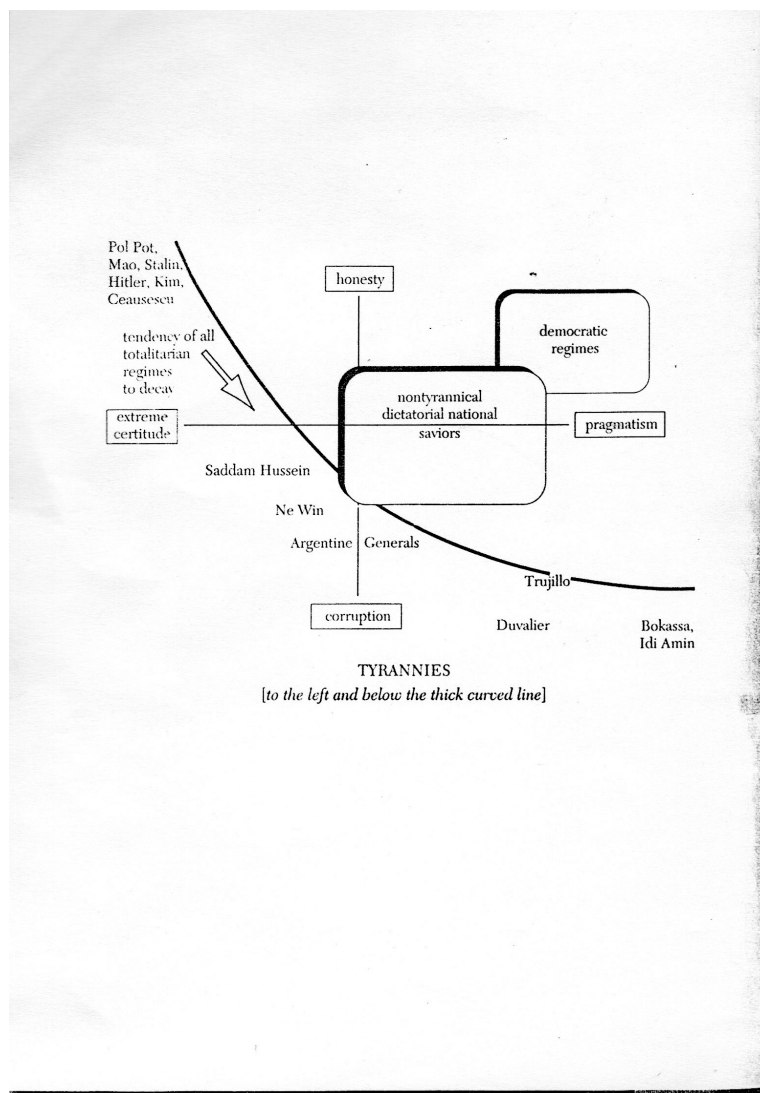
²⁶² Vargas Llosa (2001b). *Literatura y política*, Tec de Monterrey / Ariel, México, p. 72.

²⁶³ Jacinto Rodríguez Munguía (2007). *La otra guerra secreta. Los archivos prohibidos de la prensa y el poder*, Debate/Random House Mondadori, México, pp. 33-45.

²⁶⁴ Baruch Spinoza (1986). *Las cartas del mal*, Folios, México.

enigma difícil de penetrar, pero que se presenta como las verdades evidentes de la política, encarnado en el régimen del fallecido Hugo Chávez, presidente de Venezuela. ¿Qué es una democracia populista? Otro enigma, pues en España gobierna el Partido Popular, una organización de orígenes franquistas cercana políticamente al Nobel de Literatura 2010, sin embargo, esta etiqueta vargasllosiana es de uso exclusivo para América Latina.

Cercano a ese punto de vista, Daniel Chirot habla no de dictadores sino de “tiranos modernos”, y establece unas coordenadas que por medio de unas características permiten ubicar las tiranías como contrapartes de la democracia:²⁶⁵



²⁶⁵ Daniel Chirot (1994). *Modern tyrants: the power and prevalence of evil in our age*, The Free Press, Ontario.

Según Chirot, la tiranía corresponde con regímenes de izquierda (aunque en su gráfica incluye sin mayor explicación a Hitler al lado de Stalin), motivados por “utopian dreams” y corrupción, y menos con regímenes honestos y democráticos. Desde su punto de vista, la tiranía no es sólo un concepto arcaico aplicado como adjetivo a un líder, sino a varios tipos de dictadura, incluso por venir. En su diagrama no aparecen Fidel Castro, Balaguer, Pinochet ni Sukarto, ni los líderes árabes, salvo Saddam Hussein.²⁶⁶

Vargas Llosa aporta categorías oscuras, un poco simples, pero interesantes, provocadoras para el análisis del fenómeno político de los dictadores y los tiranos; sin embargo, la teoría de Carl Schmitt puede aclarar el asunto sobre la dictadura como categoría política, para un análisis objetivo sobre la democracia en América Latina. Schmitt presenta un panorama de la categoría dictadura a partir de las definiciones clásicas a las actuales del estado de excepción del derecho. En el Renacimiento se consideraba la dictadura como “una sabia invención de la República Romana” para enfrentar por medio de un “magistrado romano extraordinario” los “tiempos de peligro”, cuya misión era hacer la guerra o reprimir las rebeliones. Pero esta institución se transforma en una forma autoritaria contaminada por las instituciones de la baja Edad Media, cuya base es el derecho divino.²⁶⁷

Sin embargo, de acuerdo con las teorías renacentistas de Maquiavelo, “el dictador no es un tirano y la dictadura no es algo así como una forma de dominación absoluta, sino un medio peculiar de la Constitución republicana para preservar la libertad. (...) El dictador se define como un hombre que, sin estar sujeto al concurso de ninguna otra instancia, adopta disposiciones, que puede ejecutar inmediatamente, es decir, sin necesidad de otros medios jurídicos. (...) Por ello, la dictadura es una institución constitucional de la República, mientras que los decenviratos, precisamente por sus poderes legislativos ilimitados, han puesto en peligro la República.”²⁶⁸

Asimismo, el análisis del contexto, es decir, el entorno mundial de las dictaduras en relación con el imperialismo, es importante, como en Nicos Poulantzas.²⁶⁹ También Octavio Ianni aporta elementos para comprender la relación entre las dictaduras y el

²⁶⁶ *Ibid.*, pp. 1 y 2.

²⁶⁷ Carl Schmitt (2003). *La dictadura*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 33-35.

²⁶⁸ *Ibid.*, 37.

²⁶⁹ Nicos Poulantzas (1976), *La crisis de las dictaduras: Portugal, Grecia, España, Siglo XXI*, México.

imperialismo estadounidense, y su necesario ejercicio de la violencia para someter a las sociedades latinoamericanas.²⁷⁰

En cuanto al carácter militar de la tiranía latinoamericana que deviene por el uso coloquial en dictadura, podríamos decir que es el ingrediente que con el argumento legaloide sobre el monopolio del uso de la fuerza le da la característica violenta y arbitraria, pues aunque se da el caso de dictaduras con elementos civiles, en última instancia es el elemento militar el que le da su fortaleza y permite derivaciones paramilitares en el ejercicio del citado monopolio.

La participación militar no es sólo un elemento cultural, compartido por las dictaduras ibéricas de Franco y Salazar con sus pares de América Latina, sino un elemento estructural de la sociedad y la política latinoamericanas. Desde luego, como señala Alan Rouquié, en *El estado militar en América Latina*,²⁷¹ escrito como resultado del golpe militar contra Salvador Allende en Chile en 1973, un gobierno militar dictatorial y, agregamos, tiránico, responde tanto a una dinámica interna como externa: “diríamos que la heterogeneidad interna va de la mano con la homogeneidad externa, es decir, que la diversidad de las sociedades se inscribe en el fondo común de la coacción ejercida por la dominación internacional y la situación periférica.”²⁷²

Así, atendiendo a la primera dinámica, la interna, se observan grandes diferencias entre las dictaduras del general Manuel A. Odría en el Perú (1948-1956) y de Rafael Leonidas Trujillo en República Dominicana (1930-1961), que permiten la larga duración, treinta años de la segunda, en contraste con “el ochenio” de Odría, sólo dos años más que un sexenio mexicano ejercido sin necesidad de recurrir a golpes de Estado o violencia continuas, a lo sumo algunas masacres como la de 1968 y fraudes electorales, modelo de dominación política tan magistralmente estructurado que Vargas Llosa lo denominó a principios de los años 90 del siglo pasado la “dictadura perfecta”.

Asimismo, respecto al factor externo, la diferencia entre la intromisión del gobierno de Estados Unidos está señalada no sólo por la distancia geográfica, sino también por la propia naturaleza del Estado neocolonial, pues en el caso de República Dominicana el

²⁷⁰ Octavio Ianni (1981). *Imperialismo y culturas de la violencia en América Latina*, Siglo XXI, México.

²⁷¹ Alan Rouquié (1984). *El estado militar en América Latina*, Siglo XXI, México.

²⁷² *Ibid.*, p. 21-22.

trujillismo es un desprendimiento o una evolución de la institución policial y militar creada por Estados Unidos durante su ocupación militar, que destruyó la institucionalidad dominicana; mientras que en Perú, las fuerzas armadas tienen una tradición “independiente”, lo mismo que las instituciones civiles, aunque éstas dependan en gran medida del estamento militar, que a su vez responde a los intereses de las clases dominantes y de las arribistas, con el visto bueno de Washington. Sin embargo, tanto la República Dominicana como el Perú parecen guiados por la misma dinámica de la “Guerra Fría” y el anticomunismo dictados desde el Pentágono y asumidos dócilmente por América Latina en aquellos años.

Finalmente, las diferencias entre Odría y Trujillo también son de personalidad: Odría es un personaje nada protagónico y más bien modesto o mediocre, como indica la caracterización novelesca de Vargas Llosa en *Conversación en La Catedral*, mientras que Trujillo es un personaje siniestro y exhibicionista, a imagen y semejanza de sus maestros de la US Navy, pero sin la inteligencia para ocultar ese rostro odioso, como lo hacen los *marines*, que tienen en Trujillo una especie de *El retrato de Dorian Gray* del intervencionismo, que cuando se vuelve insoportable es destruido sin piedad, en busca de un retrato de apariencia más civilizada.

Para Euclides Gutiérrez Félix, en contraste con la proyección novelesca del tiranicidio, “el ajusticiamiento de Rafael Trujillo Molina ocurrido la noche del 30 de mayo de 1961 fue en realidad la culminación de un largo proceso de lucha de diferentes sectores del pueblo dominicano que se profundizó a partir del año de 1950...” y que culminó con los desembarcos en Constanza y Estero Hondo el 14 de junio de 1959. Es decir, los tiranicidas son parte del proceso de resistencia popular y de la descomposición del régimen, no la épica y providencial acción aislada de unos individuos, apoyados con titubeos por Estados Unidos, ante la pasividad social; proceso que coincide además con un entorno caribeño hostil al trujillismo.

Así, se destaca que el triunfo de Fidel Castro en Cuba implica para Estados Unidos la caducidad histórica del régimen de Trujillo; sin embargo, la derrota de la fuerza invasora en Playa Girón también hace que Washington tema a un vacío de poder, que pueda llevar al poder a un régimen pro castrista, después de la eliminación de Trujillo, señala Gutiérrez:

El asesinato de las hermanas Mirabal le puso la tapa al pomo. Un crimen de esa naturaleza no se había producido, de manera tan provocativa. Agresiva y abierta, en los 31 años del régimen de Trujillo. Tres damas de una familia distinguida y apreciada, con tradición de trabajo y honradez en todo el Cibao. Ese crimen sumó tantos enconos, como decíamos, contra la figura de Rafael Trujillo, que al agrietarse las bases de su régimen los norteamericanos tuvieron temor de que un amplio movimiento de carácter popular arrastrara a Trujillo y que detrás de él viniera un proceso revolucionario más profundo.²⁷³

Gutiérrez Félix narra también el papel de Radio Caribe, controlada por el coronel Johnny Abbes, como una estrategia de Trujillo para fingir un acercamiento con Cuba, que se rompe cuando, después de la victoria cubana en Playa Girón, se transmite en directo el discurso de Fidel Castro, en el que éste desbarata su estratagema: “A Trujillo que es un archicriminal, un ladrón, un gánster internacional y un asesino, los Estados Unidos nunca le han auspiciado una invasión como la han auspiciado contra el pueblo de Cuba. Trujillo es el enemigo del pueblo dominicano...”

En el caso de Trujillo, el impacto de la Revolución cubana juega en su contra, pese a que sus atropellos eran conocidos y tolerados por Estados Unidos, por tratarse de uno de sus ases en El Caribe, como decía Juan Bosch,²⁷⁴ pues tras la caída de Pérez Jiménez en Venezuela y la de Batista en Cuba, la debacle de Trujillo era más que previsible, por lo que la CIA manobra para evitar que sea un movimiento popular el que se haga cargo del gobierno y apuesta al “tiranicidio”²⁷⁵ como el medio para salvar al régimen y de paso evitar las consecuencias de un derrumbe por la acción popular, pues si ocurría, decían: “Fidel Castro va a tomar Haití por teléfono... ¡Por teléfono!”²⁷⁶

²⁷³ Euclides Gutiérrez Félix (1985). “Exposición de Euclides Gutiérrez Félix”, “La muerte de Trujillo: secreto develado”, *Política: teoría y acción*, año 6, No. 62, mayo 1985, pp. 26-31.

²⁷⁴ Juan Bosch (2009). *Pókar de espanto en el Caribe*, UNAM, México.

²⁷⁵ Juan Bosch (1985). “La muerte de Trujillo: secreto develado”, *Política: teoría y acción*, República Dominicana, Año 6, No. 62, mayo de 1985

²⁷⁶ Luis Suárez (1980). “El regreso de los ‘marines’”, *Entre el fusil y la palabra*, UNAM, México, pp. 120.

El marqués don Mario Vargas Llosa

Ahora resulta que Odría es noble
–se rió don Fermín–.
¿Leyeron *El Comercio*?
Desciende de barones, etcétera,
y si quiere puede hacer valer su título.
(*Conversación en La Catedral*: 184)

“Bueno, los cholos hemos llegado a la aristocracia española, es divertido, ¿verdad?” señaló a la prensa el Nobel marqués de Vargas Llosa el 3 de febrero de 2011, día que recibió su título nobiliario de manos del monarca español,²⁷⁷ pero, como preguntaría Zavalita, el personaje atormentado de *Conversación en La Catedral*: ¿En qué momento se había marquesado el Perú? Porque, en principio, “todas las sangres” del Perú continúan separadas como en su niñez, aunque el capitalismo salvaje del “otro sendero”, es decir, con economía informal²⁷⁸ y violencia, convirtieron su país un gigantesco Chimbote, el puerto pesquero de la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de José María Arguedas, en la cual se ficcionaliza esta “andinización” de la costa peruana.²⁷⁹

Sin embargo, si el marqués se refiere a su trayectoria, que lo ha encumbrado a niveles no imaginados antes para un escritor latinoamericano, tiene parcialmente razón, pues ha dicho también, referido a su nuevo “republicanismo” monárquico, “yo nací plebeyo y voy a morir plebeyo”,²⁸⁰ pero su plebeyez es relativa, como se desprende de sus

²⁷⁷ “MVLL sobre título nobiliario: ‘Los cholos hemos llegado a la aristocracia española’”, *El Comercio*, 4 de febrero de 2011. <http://elcomercio.pe/lima/708637/noticia-mvll-sobre-titulo-nobiliario-cholos-hemos-llegado-aristocracia-espanola>

²⁷⁸ El Premio Nobel encomiaba las teorías de Hernando de Soto en el sentido de que la economía informal era una manera de convertir al peruano común en un partidario del “libre mercado”. Cfr. Vargas Llosa (1990). “La revolución silenciosa”, *Contra viento y marea*, Seix Barral. México, pp. 333-348. En *El pez en el agua* lo criticó por su traición en las elecciones de 1990.

²⁷⁹ José María Arguedas (1992). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Colección Archivos, CNCA, México. Esta novela de 1969 prefigura el capitalismo peruano prevaleciente a partir de los años 80-90 del siglo XX y hace una crítica de los escritores latinoamericanos aculturados, entre los que incluye a Vargas Llosa, Cortázar y Carlos Fuentes, frente a los transculturados. Esta temática se desarrolla en Ángel Rama (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI, México.

²⁸⁰ <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/02/04/cultura/1296843218.html>

memorias *El pez en el agua*, en la que recuerda que su única característica serrana estaba en el modo de hablar, porque, como señala Julio Roldán:

Para el mundo piurano y el Perú en general, Vargas Llosa por sus rasgos físicos y el color de su piel es considerado blanco-occidental (...) Además él era el nieto del Prefecto, es decir, del máximo representante del Presidente de la República en dicho departamento. Por todas estas razones el joven [niño] Vargas Llosa debía haber estado situado en la cúspide de la pirámide social. Pero su gran problema es su acento en el hablar.²⁸¹

De lo anterior, se desprende que Mario Vargas Llosa no fue cholo ni racial ni culturalmente, fue indianista al estilo romántico-decimonónico, es decir, admirador del “inca” idealizado del pasado precolombino, de un indio de museo, “de las culturas prehispánicas”, no del quechua contemporáneo, como se infiere del título de su primer obra de teatro, *La huida del Inca*, y de su discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura:

A mí me enorgullece sentirme heredero de las culturas prehispánicas que fabricaron los tejidos y mantos de plumas de Nazca y Paracas y las cerámicas mochicas o incas que se exhiben en los mejores museos del mundo, de los constructores de Machu Picchu, el Gran Chimú, Chan Chan, Kuelap, Sipán, las huacas de La Bruja y del Sol y de la Luna.²⁸²

Respecto a su actitud hacia el Perú y en particular hacia el quechua, se anota su alejamiento emocional del problema del indio a partir de 1964, reduciéndolo en la época de su campaña electoral a un problema mental de modernización capitalista con independencia de las cuestiones de la identidad cultural, que incluye las formas de propiedad y producción de la tierra.²⁸³ Sin embargo, para explicar globalmente los problemas del Perú, para Vargas Llosa funciona lo que podríamos llamar su “teoría del resentimiento”, ya anotada para explicar la personalidad paterna y el trauma de la Conquista que lo alimenta; es decir, reconoce causas históricas a un problema que linda con el racismo y el clasismo, sin

²⁸¹ Julio Roldán (2000), *Vargas Llosa, entre el mito y la realidad*, Tectum Verlag DE, 2000. Pp. 76. http://books.google.com.mx/books?id=6i5o32VCaDQC&pg=PA125&lpg=PA125&dq=vargas+llosa+casa+de+las+americas&source=bl&ots=ov2ZZxyUot&sig=5rL048EcbldvUDwISKYMT_JISWg&hl=es#v=onepage&q=vargas%20llosa%20casa%20de%20las%20americas&f=false, (consultado el 28/08/2012)

Jorge Yui, M V Ll: Una biografía intelectual. <http://biografiamvll.wordpress.com/>, (consultado el 28/08/2012)
Juan Cruz, “Mario Vargas Llosa”, *El País*, 2/09/2012.

http://cultura.elpais.com/cultura/2012/08/30/actualidad/1346345674_674353.html

²⁸² Mario Vargas Llosa (2010), *Elogio de la lectura y la ficción*, © FUNDACIÓN NOBEL, 7/10/2010, p. 6.

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2010/vargas_llosa-lecture_sp.pdf

²⁸³ Roldán, *op. cit.*, p. 89.

embargo, su explicación sobre sus causas y vigencia es básicamente subjetiva, racial y cultural; es decir, para Vargas Llosa la subordinación de la población india es un problema psicológico, de complejos de inferioridad y resentimientos, no de realidades socio-económicas con causas históricas,²⁸⁴ que impiden la integración de una nación moderna, según el modelo occidental.

Si bien es cierto que, como dice Vargas Llosa, el Perú después de la Conquista da lugar a un “Aleph cultural”, esa identidad (“arcádica”, según Salazar Bondy, o de universos culturales separados geográfica y psicosocialmente, según Mariátegui) aplica para casi la totalidad del mundo occidental u occidentalizado y, si se lee literalmente a Borges, a veces significa, como en el caso de Carlos Argentino Daneri,²⁸⁵ no poseer identidad: “Si escarbamos un poco descubrimos que el Perú, como el Aleph de Borges, es en pequeño formato el mundo entero. ¡Qué extraordinario privilegio el de un país que no tiene una identidad porque las tiene todas!”²⁸⁶

El problema es que esa “identidad” no es tan mágica como la de “El Aleph” y por tal razón Vargas Llosa se fue harto de un Perú donde la estratificación social era patente incluso en su capital y no sólo entre sus tres regiones socio-económicas que en la práctica funcionaban como universos separados: La Selva, la Sierra y la Costa, dominados parcialmente por la capital, Lima, como analiza desde los años 30 José Carlos Mariátegui.²⁸⁷ Oviedo agrega que nacer en ese Perú dividido y en particular en Arequipa, “hasta podía configurar un destino”.²⁸⁸ Y para Vargas, ese destino fue descubrir ese “mundo ancho y ajeno”, como decía Ciro Alegría, y reconfigurarlo mediante sus tres primeras novelas: *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y *Conversación en La Catedral*. Así, el “Aleph” de Vargas Llosa es un Perú donde lo normal son “el resentimiento y los complejos sociales”, como señala en *El pez en el agua*,²⁸⁹ al caracterizar a su tiránico padre (la teoría del deicidio muy bien podría sustituirse por el complejo de Edipo).

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 97-103.

²⁸⁵ Carlos Argentino Daneri es un personaje del cuento “El Aleph”, de Jorge Luis Borges, del que el Borges narrador dice: “yo creo que el Aleph de la calle de Garay era un falso Aleph”.

²⁸⁶ Vargas Llosa (2010), *Elogio...*, *op. cit.*, p. 6.

²⁸⁷ José Carlos Mariátegui (1979). “Regionalismo y centralismo”, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, ERA, México, pp. 175-205.

²⁸⁸ José Miguel Oviedo (1970), *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*, Barral Editores, Barcelona, p. 18.

²⁸⁹ Vargas Llosa (1992), *El pez en el agua*, Seix Barral, México, pp. 11-12.

Ese prejuicio dominaba entre la burguesía y la aristocracia venida a menos, y se proyectaba en la realidad política que daría lugar a la dictadura de Manuel Odría, en el llamado Ochenio, tras el golpe militar al tío José Luis Pablo Bustamante y Rivero, acción celebrada como un triunfo personal por su padre, porque “los Llosa ya no podrían jactarse de tener un pariente en la presidencia”.²⁹⁰

De esta manera, su universo personal también se divide en el cielo materno de los Llosa y el infierno de los Vargas, donde su padre encarna al “demonio”, es decir, personal y políticamente representa todos los males del Perú, y es lógico porque con su “resurrección” termina el “paraíso de la infancia” y surge el trauma de la traición materna y el estigma del abandono paterno; es decir, el infierno que traslada al ámbito familiar “el resentimiento y los complejos sociales”, pero también, como un resultado positivo inesperado, el ámbito donde la lectura y la escritura se transforman en una forma de resistencia y perversión:

Y fue escribir, a escondidas, como quien se entrega a un vicio inconfesable, a una pasión prohibida. La literatura dejó de ser un juego. Se volvió una manera de resistir la adversidad, de protestar, de rebelarme, de escapar a lo intolerable, mi razón de vivir. Desde entonces y hasta ahora, en todas las circunstancias en que me he sentido abatido o golpeado, a orillas de la desesperación, entregarme en cuerpo y alma a mi trabajo de fabulador ha sido la luz que señala la salida del túnel, la tabla de salvación que lleva al naufrago a la playa.²⁹¹

El regreso del padre que le habían dicho estaba muerto, después de 10 años, representa la pérdida de una edad de oro que lo instala en la realidad de una ciudad aborrecible que representa al país, pero esta desagradable circunstancia también le lleva a tratar de recuperar ese pasado perfecto por medio de la escritura literaria: “El paraíso de la infancia no es para mí un mito literario sino una realidad que viví y gocé”, dijo, en el que la familia materna alentó su vocación literaria pese a vivir en un país sin “alta cultura” ni mercado literario, como lo descubriría más tarde:

Algunas veces me pregunté si en países como el mío, con escasos lectores y tantos pobres, analfabetos e injusticias, donde la cultura era privilegio de tan pocos, escribir no era un lujo solipsista. Pero estas dudas nunca asfixiaron mi vocación y seguí siempre escribiendo, incluso en aquellos períodos en que los trabajos alimenticios absorbían casi todo mi tiempo.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 71.

²⁹¹ Vargas Llosa (2010), *Elogio...*, *op. cit.*, p. 10.

Creo que hice lo justo, pues, si para que la literatura florezca en una sociedad fuera requisito alcanzar primero la alta cultura, la libertad, la prosperidad y la justicia, ella no hubiera existido nunca.²⁹²

Más tarde, después del paraíso de su infancia y el infierno de su adolescencia, en su juventud, enfrentaría el desafío de integrarse a esa cruel realidad, que juzga además mediocre, siguiendo inevitablemente los pasos de su padre, como le ocurre al personaje de *Conversación en La Catedral*, o de encontrar una vía de escape:

Entre los 18 y los 22, son los años de definición. Vargas Llosa tenía ante la vista un abanico de posibilidades y todas las condiciones de un buen futuro [si no fuese como Zavalita, el personaje de *Conversación*]. Todo dependía de esa elección: podría ser un periodista, en alguna forma ya lo era, un abogado, ya estaba estudiando dicha profesión; un académico, tenía en la universidad los contactos necesarios, un político profesional, como militante del Partido Comunista Peruano o en el otro extremo en el Partido Democrático Cristiano, había militado en el primero y militaba en el segundo.²⁹³

Entonces ocurre su transformación en narrador, que lo lleva a Europa en un autoexilio cuyas razones explica en *El pez en el agua*, y se traslucen en *La tía Julia y el escribidor* y en *Conversación en La Catedral*. Después de su autoexilio y de su éxito literario, previo a su fracaso electoral, alrededor de los años 90, Vargas Llosa regresa y encuentra un Perú cholo, sobre todo en Lima, pero ese “aserranamiento”, tiene que reconocerlo, no es resultado de un proceso racional de integración nacional, sino que es efecto de la violencia política (desatada en los años 80 por la guerrilla de Sendero Luminoso y concluida ferozmente por el presidente golpista Alberto Fujimori) y del modelo salvaje de modernización capitalista, de la que ya se vislumbraba una visión casi apocalíptica en el bar La Catedral de su novela de 1969; así describe esa “peruanización” de Lima en una entrevista:

Creo que Lima se peruanizó sin ninguna duda, porque hoy en día es una ciudad mucho más representativa del país de lo que era cuando Bryce [Echenique] y yo éramos chicos. En esa época, Lima era una ciudad, sobre todo, de clase media, occidentalizada. Cuando uno salía a la calle sólo veía blancos o mestizos o cholos y casi nunca un indio. Yo de niño no vi un

²⁹² Durante la recepción del Premio Nobel se refirió a ese periodo feliz. Sin embargo, el autor no estableció los nexos entre atraso económico, estratificación social y subdesarrollo del mercado cultural. *Ibid.*, p. 9 y 2.

²⁹³ Roldán, *op. cit.*, p. 83-97.

indio, porque viví en el Perú de la costa, urbano, y entonces, el mundo indio, que era el mundo de una inmensa masa de peruanos, era un mundo completamente ausente de Lima. Eso ha cambiado radicalmente. Lima es hoy una ciudad de blancos, de cholos, de indios, de mulatos, de mestizos, de todas las variantes, y representa realmente todas las sangres, como llamó Arguedas a la sociedad peruana. Al mismo tiempo, claro, es una ciudad caótica, una ciudad que ha crecido de una manera completamente irracional. No hay trabajo, por supuesto, para esas inmensas masas de emigrantes de la sierra. (...) Eso ha producido una mezcla que es la de ese mundo nuevo de las barriadas. Un mundo sin raíces y que ahora, en esta nueva circunstancia, está creando sus propias raíces...²⁹⁴

Entonces, el marquesado no es para el Perú, es un reconocimiento a sus cualidades literarias, como dice el rey de España, además de una expresión del “Real aprecio”²⁹⁵ que Vargas Llosa concita actualmente entre los poderes político-económicos que dominan el planeta a partir de su alejamiento de las posiciones socialistas; por eso, otro periodista le recuerda su rechazo del Premio Casa de las Américas de Cuba (dotado con tres mil dólares) y su falta de escozores para recibir reconocimientos de gobiernos de derecha.²⁹⁶ Aunque parece que el editorial en realidad se refiere a su renuncia al comité editorial de la Casa de las Américas por el “caso Padilla” y a donar el Premio Rómulo Gallegos al Che Guevara, según anotó Haydée Santamaría:

en abril de 1967 usted quiso saber la opinión que tendríamos sobre la aceptación por usted del premio venezolano Rómulo Gallegos, otorgado por el gobierno de [Raúl] Leoni, que significaba asesinatos, represión, traición a nuestros pueblos, nosotros le propusimos “un acto audaz, difícil y sin precedentes en la historia cultural de nuestra América”: le propusimos que aceptara ese premio y entregara su importe al Che Guevara, a la lucha de los pueblos. Usted no aceptó esa sugerencia: usted se guardó ese dinero para sí; usted rechazó el extraordinario honor de haber contribuido, aunque fuera simbólicamente, a ayudar al Che Guevara.

Lo menos que podemos pedirle hoy los verdaderos compañeros del Che es que no escriba ni pronuncie más ese nombre que pertenece a todos los revolucionarios del mundo, no a

²⁹⁴ Ricardo Cayuela (2000), *Para entender a Mario Vargas Llosa*, Nostra Ediciones, México, pp. 27-28..

²⁹⁵ Real decreto www.boe.es/boe/dias/2011/02/04/pdfs/BOE-A-2011-2137.pdf.

²⁹⁶ Jaime Avilés, *La Jornada*, 5/03/2011. <http://www.jornada.unam.mx/2011/03/05/opinion/008o1pol>.

hombres como usted, a quien le fue más importante comprar una casa que solidarizarse en un momento decisivo con la hazaña del Che.²⁹⁷

Al periodista Ricardo Setti, Vargas le contó alrededor de 1986 la versión de otra carta de Haydée Santamaría (“—era una carta que probablemente no había sido escrito por ella, porque Haydée no hubiera podido escribir así; pero sospecho más o menos quien pudo haberla escrito—”), leída a él por Alejo Carpentier (“Para que no quedaran pruebas, que no quedaran huellas del episodio”), en la que le ofrecían simular la donación del Premio Rómulo Gallegos al Che Guevara y recibir después el dinero “discretamente”, a lo que el ahora Nobel respondió:

Alejo, mira, esta es una cosa muy ofensiva. ¡Tú imagínate lo que Haydée me propone! Que yo haga la farsa de, primero, recibir el premio. Luego, irme de Caracas a La Habana, donde vamos a montar una farsa extraordinaria donde voy a aparecer como un héroe que dona 25 mil dólares a la revolución. Y luego me vengo a Londres, y la embajada cubana, discretamente, me devuelve mis 25 mil dólares.” O sea, yo, un farsante, actuando realmente con una duplicidad extraordinaria. Le digo entonces a Carpentier: “¿Cómo puede Haydée hacerme una propuesta semejante? Es una cosa que a mí me ofende muchísimo. Si a mí me dicen: ‘Dónenos usted el premio’, yo sabré si lo dono o no lo dono. Pero que no me digan: ‘Haga la farsa de donar el premio, porque usted no perderá nada, se va a quedar con la plata’. Eso no es la manera de tratar a un escritor que tiene respeto por su trabajo.”²⁹⁸

Según Vargas, ese hecho le probó que Cuba era un gobierno totalitario, donde “un escritor no es más que un instrumento que se usa en función del poder”, y desde luego, no donó el Premio Rómulo Gallegos. Más tarde, el llamado “caso Padilla” fue el detonante de esta ruptura que ya se expresaba desde 1967 entre “el escritor” y “el revolucionario”, que ama cada uno por su cuenta y por encima de todo a lo que le da su propia razón de ser; pero, un escritor, “si es un escritor profundamente comprometido con su vocación, amará la

²⁹⁷ “Respuesta de Haydée Santamaría a Mario Vargas Llosa”, *Libre, Revista de crítica literaria*, Edición facsimilar, El Equilibrista, México; Ediciones Turner, Madrid, pp. 122-124.
<http://cubanosdekilates.blogia.com/2010/100903-vargas-llosa-premio-a-la-indignidad-ciudadana.php>
También Roldán, *op. cit.*, pp. 120-127.

²⁹⁸ Ricardo Setti (1988). *Dialogo con Vargas Llosa*, Kosmos Editorial, México, pp. 148-150.

literatura por encima de todas las cosas, tal como el auténtico revolucionario ama la revolución por encima de todo lo demás”.²⁹⁹

Para otros autores, por esa confrontación, Vargas Llosa es un modelo para los escritores latinoamericanos, porque: “Romper con el mito de la Revolución cubana ha sido el doloroso camino de Damasco de los intelectuales latinoamericanos”.³⁰⁰ Así, también es la contraparte “heroica”, podríamos decir, de autores como Gabriel García Márquez, a quien por su amistad con Fidel Castro se le etiqueta como “La sombra del patriarca”.³⁰¹ A diferencia de Vargas Llosa, que pese a su breve fascinación con el “encantador de serpientes”,³⁰² se le reconoce su constante rebelión contra los dictadores: primero el “dictador familiar” y después los políticos.³⁰³

Asimismo, Enrique Krauze menciona su gran “entusiasmo político” en comparación con su “coherencia ideológica”, ya que el “parricida creativo” se había alejado del comunismo en 1954 y en 1956 escribía discursos para la Democracia Cristiana, aunque, afirma también, escribía manifiestos de apoyo a la Revolución cubana en 1958; es decir, antes del triunfo.³⁰⁴ Así, según Krauze, Vargas Llosa fue un gran entusiasta de la revolución, aunque su desencanto fue gradual, pero su “Kronstadt” coincide también con el asunto del Premio Rómulo Gallegos, en el que según su lectura, “hizo un encendido elogio de la Revolución cubana”.³⁰⁵ Este “Kronstadt” tendrá su cierre con el caso Padilla, cuatro años después, aunque en 1971 aún matice tal ruptura:

El derecho a la crítica y a la discrepancia no es un privilegio burgués. Al contrario, sólo el socialismo puede asentar las bases de una verdadera justicia social, dar a expresiones como “libertad de opinión”, “libertad de creación”, su verdadero sentido. Es en uso de ese

²⁹⁹ Mario Vargas Llosa (1990), “Carta al vocero del Partido Comunista Peruano”, *Contra viento y marea* (1962-1982), Seix Barral, México, p. 138.

³⁰⁰ Cayuela, *op. cit.*, p. 52.

³⁰¹ Enrique Krauze (2011). “Gabriel García Márquez: La sombra del patriarca”, *Redentores: ideas y poder en América Latina*, Debate, México, pp. 361-390.

Krauze pone el acento en *El otoño del patriarca* y en *El general en su laberinto*, y no sólo estigmatiza a García Márquez por, según él, la adopción “del punto de vista totalitario” de Fidel Castro, sino incluso, referido al fusilamiento del general Ochoa, lo vuelve autor intelectual de la ejecución; sin embargo, en su línea de victimizar a Estados Unidos del “odio” comunista prescinde de los 54 años de bloqueo y agresiones a Cuba, equivalentes también a la mitad de los *Cien años de soledad*.

³⁰² Setti (1988), *op. cit.*, p. 146.

³⁰³ Krauze (2011), “Mario Vargas Llosa: Parricidios creativos”, *op. cit.*, pp. 394-398.

³⁰⁴ *Ibid.* pp. 397-398.

³⁰⁵ *Ibid.*, pp. 403.

derecho socialista y revolucionario que he discrepado del discurso de Fidel sobre el problema cultural, que he criticado lo ocurrido con Heberto Padilla y otros escritores. Lo hice cuando los acontecimientos de Checoslovaquia y lo seguiré haciendo cada vez que lo crea legítimo, porque esa es mi obligación como escritor. Pero que nadie se engañe: con todos sus errores, la Revolución Cubana es, hoy mismo, una sociedad más justa que cualquier otra sociedad latinoamericana y defenderla contra sus enemigos es para mí un deber más apremiante que honroso.³⁰⁶

Sin embargo, su reconciliación con Occidente le ha granjeado también críticas lapidarias: “Puede decirse de antemano que el intelectual alabado por los seculares es un traidor a su función.”³⁰⁷ Es la difícil posición de un intelectual catoblepas, que ideológicamente, como su escritor arquetipo en *Cartas a un joven novelista*, se devora sí mismo para pasar de izquierda a derecha.

El discurso “La literatura es fuego” pronunciado “para aguar mi propia fiesta” en la recepción del Premio Rómulo Gallegos es un retrato del artista latinoamericano adolescente en esa etapa de compromiso de Vargas Llosa, “perseguido o premiado”, sin embargo le ocasionó críticas por utilizar las imágenes de la Revolución y del “destino sombrío” del poeta Oquendo de Amat como excusa para asumirse como exiliado y recibir dinero de un gobierno opuesto a sus ideales del momento,³⁰⁸ “premio que agradezco profundamente, y que he aceptado porque estimo que no exige de mí ni la más leve sombra de compromiso ideológico, político o estético”, dijo al aceptarlo. Empero, aunque el autor peruano también señalaba la “desconfianza constante” de las sociedades burguesas latinoamericanas hacia el escritor y adelantaba la integración de éste al sistema social, su expresión también tocaba ya la “leve sombra de compromiso ideológico, político o estético” de sus relaciones con Cuba, que en ese momento se acercaba al esquema soviético. Probablemente, se adelantaba a esa relación que se volvería conflictiva:

Las mismas sociedades que exilaron y rechazaron al escritor, pueden pensar ahora que conviene asimilarlo, integrarlo, conferirle una especie de estatuto oficial. Es preciso, por

³⁰⁶ Vargas Llosa (1990), “Entrevista exclusiva a V. Ll. por César Hildebrandt”, *Contra viento y marea* (1962-1982), Seix Barral, México, p. 169-173.

César Hildebrandt, “Vargas Llosa según Vargas Llosa”, revista *Caretas*, junio de 1971.

<https://sites.google.com/site/bibliotecacandelabrocomas/mario-vargas-llosa-y-cesar-hildebrandt>

³⁰⁷ Benda 1941, *apud* Roldán, *op. cit.*, p. 61.

³⁰⁸ Jorge Valenzuela Valdés, “El Oquendo de Vargas Llosa”:

http://agenciaperu.com/cultural/portada/oquendo_amat/mvll.htm

eso, recordar a nuestras sociedades lo que les espera. Advertirles que la literatura es fuego, que ella significa inconformismo y rebelión, que la razón del ser del escritor es la protesta, la contradicción y la crítica. (...)

Pero cuando las injusticias sociales desaparecan, de ningún modo habrá llegado para el escritor la hora del consentimiento, la subordinación o la complicidad oficial. Su misión seguirá, deberá seguir siendo la misma; cualquier transigencia en este dominio constituye, de parte del escritor, una traición (...) mostrando, de esa manera viviente y mágica como sólo la literatura puede hacerlo, que el dogma, la censura, la arbitrariedad son también enemigos mortales del progreso y de la dignidad humana, afirmando que la vida no es simple ni cabe en esquemas, que el camino de la verdad no siempre es liso y recto, sino a menudo tortuoso y abrupto, demostrando con nuestros libros una y otra vez la esencial complejidad y diversidad del mundo y la ambigüedad contradictoria de los hechos humanos.³⁰⁹

Más adelante, hacia 1970, ya en conflicto abierto con la Revolución cubana y en relación con el “Caso Padilla”, Vargas Llosa calificó la respuesta de Haydée Santamaría como “invectivas e invenciones”, y subrayó sobre la vocera cultural de Cuba: “Haydée es una heroína de la Revolución cubana, que demostró un coraje formidable durante la lucha contra Batista, y por eso merece mi mayor simpatía y respeto, pero sólo por ello...”³¹⁰ Lo mismo pudo afirmar de Fidel Castro, cuando publicó la carta de condena por la autocrítica de Padilla, en la que acusó al gobierno cubano de reeditar “los momentos más sórdidos de la época del estalinismo”.³¹¹

Ya en los años 90 le preguntaron ¿“cuándo se jodió la Revolución cubana”?, y respondió: “desde el momento en que se adoptó el modelo autoritario de la Unión Soviética”, motivado, según Vargas, por la ambición de poder absoluto de su líder.³¹² Mediante estos razonamientos, Vargas caracteriza al líder de la Revolución cubana, Fidel Castro, como representante o continuador de Stalin en América Latina. Así evoca su transformación política al recibir el Nobel:

En mi juventud, como muchos escritores de mi generación, fui marxista y creí que el socialismo sería el remedio para la explotación y las injusticias sociales que arreciaban en

³⁰⁹ Vargas Llosa (1990), “La literatura es fuego”, *op. cit.*, pp. 132-137.

³¹⁰ Vargas Llosa (1990), “Entrevista exclusiva a V. Ll.”, *op. cit.*, pp. 169-173.

³¹¹ Vargas Llosa (1990), “Carta a Fidel Castro”, *op. cit.*, pp. 166-168.

³¹² Cayuela, *op. cit.*, pp. 52.

mi país, América Latina y el resto del Tercer Mundo. Mi decepción del estatismo y el colectivismo y mi tránsito hacia el demócrata y el liberal que soy –que trato de ser– fue largo, difícil, y se llevó a cabo despacio y a raíz de episodios como la conversión de la Revolución Cubana, que me había entusiasmado al principio, al modelo autoritario y vertical de la Unión Soviética.³¹³

No discutiremos aquí la naturaleza del sistema político cubano ni el marxismo declarativo de Vargas Llosa, sólo asentamos la relación y sus consecuencias políticas que han creado el mito del marxista transformado en liberal (¿por qué no se asume abiertamente neoliberal?), según la idea del siglo XVIII. Oviedo lo llama libertino, “palabra que como le gustaba recordar a Roger Vailland, no quiere decir ‘voluptuoso’, sino hombre que desafía a Dios”.³¹⁴ Por ejemplo, el representante de la Academia Sueca “Wästberg recordó que la política de Castro le transformó de marxista a liberal.”³¹⁵ Pero Vargas Llosa antes fue demócrata cristiano, fugazmente comunista en la Universidad de San Marcos, otra vez demócrata cristiano, marxista de nuevo durante el periodo de auge de la Revolución cubana hasta sus desencuentros por el Premio Rómulo Gallegos en 1967, la invasión soviética a Checoslovaquia en 1968 y el Caso Padilla en 1970: así, su paulatina transformación en neoliberal es, como podría decir Alejo Carpentier, su propio “viaje a la semilla”, desde luego, favorecido por su choque con Fidel Castro y la Casa de las Américas, como anota Roldán.³¹⁶ Vargas Llosa renuncia el 5 de mayo de 1971 a *Casa de las Américas* y a fines de año se integra al nuevo proyecto de la revista *Libre*, editada en París, cuyo primer número incluye el expediente del asunto Padilla, que explica la división del denominado *boom* latinoamericano en dos bandos divididos por la Revolución cubana.³¹⁷

El caso de Alberto Fujimori, el japonés que le ganó tramposamente la elección en 1990 y después dio un golpe contra el Congreso peruano, también le sirve al Nobel para hacer una reflexión sobre la dictadura y renovar la vehemencia de su combate a la Cuba de Castro y ahora también contra “su candidata a secundarla, Venezuela, y algunas seudodemocracias populistas y payasas, como las de Bolivia y Nicaragua”, donde si bien

³¹³ Vargas Llosa (2010), *Elogio...*, *op. cit.*, p. 4.

³¹⁴ José Miguel Oviedo (2001), “Mario Vargas Llosa, la formación de un libertino”, *Mario Vargas Llosa: escritor, ensayista, ciudadano y político*, Roland Forgues Editor, Lima, pp. 81-97.

³¹⁵ <http://www.lavanguardia.com/libros/20101210/54086264071/vargas-llosa-ya-tiene-el-nobel.html>

³¹⁶ Roldán (2000), *op. cit.*

³¹⁷ Mario Vargas Llosa, *et. al.* (1990b). “Documentos. El caso Padilla”, *Libre, op. cit.*

hay elecciones multipartidistas, según su definición de la democracia, caen en la categoría a combatir por Vargas Llosa, porque según su opinión se encaminan, por las vías “populistas y payasas”, hacia el modelo cubano, “el mal absoluto”:

mi convicción de que una dictadura representa el mal absoluto para un país, una fuente de brutalidad y corrupción y de heridas profundas que tardan mucho en cerrar, envenenan su futuro y crean hábitos y prácticas malsanas que se prolongan a lo largo de las generaciones demorando la reconstrucción democrática. Por eso, las dictaduras deben ser combatidas sin contemplaciones, por todos los medios a nuestro alcance, incluidas las sanciones económicas.³¹⁸

Esta conversión neoliberal de Vargas Llosa se expresa hasta en su lectura de *El Quijote*, a quien considera un precursor de la ideología liberal porque, según Vargas, para el Quijote la libertad tiene por fundamento la propiedad privada: “No puede ser más claro: la libertad es individual y requiere un mínimo de prosperidad para ser real”. No obstante, también cita al Quijote para afirmar que a la “Edad de Oro” en la que no existía la propiedad privada la sustituyeron “nuestros detestables siglos”, en los cuales los caballeros andantes [¿los *marines* de *La fiesta del Chivo*?] combaten las injusticias. Además, la justicia, el orden y el progreso, según Vargas, son obra no de las sociedades sino de los individuos y su modelo es el Quijote: “Eso es el caballero andante: un individuo que, motivado por una vocación generosa, se lanza por los caminos, a buscar remedio para todo lo que anda mal en el planeta.”³¹⁹

Así, como un Quijote de la Postmodernidad, Vargas Llosa lucha actualmente contra los molinos de viento de la Revolución cubana y en defensa de la libertad de la doncella del mercado; asimismo, sus dragones viven bloqueados en islas tropicales, por lo que sus combates por la libertad crean suspicacias sobre el desinterés del desfacedor de entuertos; por ejemplo, de acuerdo con el modelo hempeliano,³²⁰ Vargas Llosa rompe lanzas por la candidata del partido del gobierno en México y ocho meses después recibe el Premio

³¹⁸ Vargas Llosa (2010), *Elogio...*, *op. cit.*, p. 6.

³¹⁹ Vargas Llosa, “Una novela para el siglo XXI”, Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV Centenario, RAE/ Asociación de Academias de la Lengua Española/ Alfaguara, Puebla, 2005, Pp. XIX-XX.

³²⁰ De acuerdo con el modelo hempeliano, tenemos un enunciado A, declaraciones de Vargas Llosa: “Necesitamos que Josefina llegue a la presidencia de México”, resignificado por un enunciado B: “Vargas Llosa gana la primera edición del Premio Carlos Fuentes” (de México), cuyo sentido está dado por un enunciado C: “Don Mario y la dictadura perfecta”.

Carlos Fuentes de parte del mismo gobierno conservador, del que ya no dirá lo mismo que al recibir el Rómulo Gallegos: “no exige de mí ni la más leve sombra de compromiso ideológico, político o estético”, sino sólo, como dijo el mandatario de turno: “Mágicas palabras”.³²¹

³²¹ Jaqueline Fowks, “Necesitamos que Josefina llegue a la presidencia de México”, *El País*, 21 de marzo de 2012. http://internacional.elpais.com/internacional/2012/03/21/actualidad/1332292239_202901.html
“Vargas Llosa gana la primera edición del Premio Carlos Fuentes”, *El País*, 15 de octubre de 2012. http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/15/actualidad/1350319435_905315.html
Pablo de Llano, “Don Mario y la dictadura perfecta”, *El País*, 22 de noviembre de 2012. http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/22/actualidad/1353565080_234215.html

