



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

De la novela de la dictadura al thriller político: el totalitarismo
latinoamericano en *La fiesta del Chivo*

Seminario Taller Extracurricular
“Interdiscursividad: Cine, Literatura, Historia”

Que para obtener el grado de
Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas

Presenta

Ricardo Iván Aburto Zurita

Asesor

Dr. Víctor Manuel Granados Garnica

México, octubre de 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO 1	6
Del totalitarismo como forma de gobierno a la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo	6
1.1. Totalitarismo.	6
1.2. La dictadura de Rafael Leónidas Trujillo en República Dominicana.....	11
CAPÍTULO 2.....	34
Delimitaciones metodológicas	34
2.1 Panorama de la traducción intersemiótica y de la glosemática narrativa	34
2.2. Forma del contenido, forma de la expresión y sustancia del contenido.....	39
2.2.1. <i>Género narrativo</i>	39
2.2.2. <i>Estructura narrativa</i>	58
2.2.3 <i>Ideología</i>	71
CAPÍTULO 3.....	77
La barbarie totalitaria del trujillismo a través de dos lenguajes artísticos	77
3.1. Asesinato de Jesús de Galíndez e implicados	79
3.2. Violación de Urania Cabral.....	89
3.3 Humillación del dictador contra el general Román.....	98
CONCLUSIONES	104
FUENTES DE CONSULTA	111

INTRODUCCIÓN

La fiesta del Chivo es una novela del escritor peruano Mario Vargas Llosa, Premio Nobel de Literatura, publicada por el sello Editorial Alfaguara a principios de marzo del 2000, mientras que la película *The feast of the goat* es una coproducción hispano-inglesa realizada por Luis Llosa, primo de Mario Vargas Llosa, estrenada en 2005, con locaciones externas grabadas en República Dominicana e internas en España.

En ambas obras se narra el regreso de Urania Cabral, hija de un ex-colaborador del dictador Rafael Leónidas Trujillo, a República Dominicana para visitar a su padre enfermo e intentar expiar los fantasmas del pasado. Mientras se narran los recuerdos de infancia de Urania durante la dictadura, se asiste también de cerca a las acciones del tirano y las repercusiones de éstas sobre la vida de los dominicanos, particularmente de algunos ex trujillistas quienes conspirarán para poner fin a la vida del dictador.

Por su fuerte vinculación con la historia reciente de República Dominicana, la publicación de *La Fiesta del Chivo* suscitó diversas polémicas, sobre todo entre historiadores dominicanos que reprocharon la falta de veracidad histórica y lanzaron acusaciones de plagio. Así también, las personas implicadas en los sucesos históricos que aún vivían se quejaron de falsificación de los hechos.

A pesar de su verosimilitud y semejanza con la historia, la novela de Vargas Llosa es un artificio literario, a través de un proceso de ficcionalización moldea la narración, monta tramas y personajes a través de personas reales e información comprobable, estrategias que se repiten en la cinta a través del lenguaje cinematográfico.

María Pareja (2008), en su artículo *Dos medios, dos estructuras y distintos recursos para contarnos la misma trama de la Fiesta del Chivo* afirma al respecto:

Lo que le interesa a Mario Vargas Llosa es generar una idea global de la dictadura de Trujillo y sus consecuencias, pero esto es sólo a nivel particular, puesto que a nivel general nos está permitiendo observar las condiciones, circunstancias y características de cualquier dictadura. Luis Llosa transmitirá esta misma idea, pero a través de imágenes,

una selección cuidada de personajes, técnicas cinematográficas tales como el flashback y una selección de diálogos de la novela.(6)

En efecto, podemos aventurar que la intención de Mario Vargas Llosa en la novela es representar la bajeza moral del régimen político, la crueldad del dictador Rafael Leónidas Trujillo, los procesos por los cuales la sociedad es corrompida por un sistema totalitario, así como retratar de manera congruente y convincente el efecto histórico que el sistema totalitario tuvo en la vida de los dominicanos como individuos.

Sin embargo, tanto el libro como la película deben recibirse como obras artísticas que abordan el tema de la dictadura, particularmente la dictadura latinoamericana, de una forma metafórica y universal, pero sin considerarlas un documento histórico sobre esta etapa. La obra relata, como señala Claudia Paulino de Lanis (2005): “Um acontecimento que pertence a um país latino-americano, mas que representa todos os que também passaram pelo mesmo regime político.” (19).

Es por ello que el presente trabajo tiene por objeto de estudio la representación de la dictadura totalitaria de Rafael Leónidas Trujillo en República Dominicana, representación que se da a través del discurso literario en *La Fiesta del Chivo* y del discurso cinematográfico en *The feast of the goat*. De tal forma, la investigación aborda cuestiones que buscan explicar de qué manera se refleja dicha dictadura en dos discursos semióticos distintos, procurando distinguir cuáles son las expresiones significativas por las que cada uno de ellos, es decir, lenguaje literario y lenguaje fílmico, manifiestan la dictadura y el sistema totalitario que imperó en República Dominicana durante treinta y un años. Para ello, la investigación se apoya de la glosemática narrativa propuesta por Lauro Zavala.

Con la finalidad de llevar a cabo este propósito, en primer lugar, reconoceremos las principales características de un sistema político totalitario, los aspectos más relevantes de la dictadura aludida y cómo éstos se corresponden con dicho esquema de gobierno. Posteriormente, analizaremos los cuatro planos del lenguaje literario y del lenguaje cinematográfico para conocer a fondo los elementos que componen la narración de ambas obras.

De esta forma, el primer capítulo será una breve introducción al concepto de «totalitarismo» y una descripción histórica del periodo que abarcó la dictadura trujillista, así como de sus antecedentes y los rasgos que permitieron la consolidación de la tiranía durante más de tres décadas. Para ello, se explicará qué se entiende por este término en el ámbito político e histórico y, posteriormente, se precisará cuál fue la etapa que abarcó el régimen, cuáles fueron sus orígenes y sus bases ideológicas, así como las principales características del dictador Rafael Leónidas Trujillo y las peculiaridades de su gobierno, principalmente el uso de la sexualidad femenina como fuente de poder.

El segundo capítulo explica de manera breve y concisa los postulados de la «traducción intersemiótica» y del modelo de análisis nombrado «glosemática narrativa», así como la descripción teórica de tres de los planos contemplados por modelo mencionado, es decir, la forma del contenido, la sustancia del contenido y la forma de la expresión, dicho de otra manera, los componentes del género y la ideología presente en las obras, así como su estructura narrativa.

Por tanto, se abordarán los elementos que conforman los géneros de la novela de la dictadura y del *thriller* político, los componentes que denotan ideología dentro de los discursos artísticos y, por último, el uso del tiempo de la historia y del tiempo del discurso para configurar la estructura narrativa en ambas obras.

El tercer y último capítulo se enfocará en el análisis de la sustancia de la expresión, es decir, el medio o lenguaje semiótico de cada una de las obras. Por consiguiente, se describirán tres segmentos presentes en ambos discursos artísticos, señalando los elementos que cada lenguaje utiliza para expresar los mismos segmentos de una historia común. Este ejercicio nos permitirá conocer las relaciones semióticas y teóricas entre ambos medios de expresión, así como la relación entre literatura, cine e historia.

La obra se cierra con las reflexiones finales al haber concluido por completo el análisis de los cuatro planos de la narración de *La fiesta del Chivo* y *The feast of the goat*. Por último, cabe mencionar que la presente investigación es resultado de la aplicación de conocimientos adquiridos en el *Seminario de Titulación: Interdiscursividad, Literatura Cine e Historia* impartido en la Facultad de Estudios Superiores Acatlán.

CAPÍTULO 1

Del totalitarismo como forma de gobierno a la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo

El totalitarismo y la dictadura como régimen político ha sido un sistema recurrente en la historia de América Latina desde sus inicios como continente independiente. Chile, Argentina, México, Centroamérica y demás regiones pertenecientes a este subcontinente, han sido víctimas de este tipo de regímenes tiránicos, ya en los años posteriores a su independencia, durante el siglo XX e inclusive en la actualidad.

Aun cuando en la mayoría de los casos encontramos elementos que se repiten en tales dictaduras, como la supresión de las libertades individuales, el terrorismo de Estado o una figura autoritaria que concentra en sí todos los poderes políticos, es innegable que cada país gobernado por un sistema totalitario ha tenido particularidades propias, dado sus condiciones sociales, históricas y culturales.

En este primer capítulo abordaremos, en consecuencia, la definición del concepto de «totalitarismo», así como el contexto histórico y los principales elementos de la dictadura de República Dominicana durante el período de 1930 – 1961, etapa que es conocida como la «Era Trujillo» y que sirve de contexto histórico a la novela *La fiesta del Chivo* y a la cinta *The feast of the goat*. Con el fin de enmarcar dicha dictadura dentro del concepto de totalitarismo y de dar un panorama general del período histórico, nos centraremos, a continuación, en los elementos y características que permitieron el ascenso y permanencia del tirano Rafael Leónidas Trujillo en el poder, así como en los principales rasgos de su gobierno totalitario.

1.1. TOTALITARISMO.

Se entiende por totalitarismo la existencia de un régimen político determinado por la concentración de poderes en un partido único y en un líder, la abolición de los derechos individuales y la intención del Estado de dirigir y controlar todas las facetas de la vida social y privada. Por lo tanto, el totalitarismo se da siempre en la forma de una

dictadura en la que el dictador tiene la particularidad de ser “both ruler and high priest. He interprets authoritatively the doctrines upon which the movement rests.” (Meucci 2011, 6).

El totalitarismo se caracteriza, según Hannah Arendt, por la utilización de una ideología difusa que es redefinida únicamente por el líder máximo, el uso del terror por medio de una policía secreta y la propaganda como mecanismos claves de control social, así como la constitución de un estado paralelo que permita la progresiva identificación del partido totalitario con la estructura del Estado. Todo ello sirve para mantener el mayor control posible sobre la población y silenciar la disidencia, hasta lograr que la realidad se haga indiferenciable de la ficción que el gobierno totalitario busca recrear. (Meucci 2011, 52-23)

Los modelos más representativos de estos regímenes son el gobierno de Benito Mussolini en Italia, el de Adolf Hitler en Alemania y el de Stalin en la URSS. Se aplica, en consecuencia, el término totalitario a las ideologías, los movimientos y los regímenes políticos donde la libertad está fuertemente condicionada y el Estado ejerce la totalidad del poder sin divisiones ni restricciones. Entre las características generales de esta forma de gobierno podemos mencionar la ausencia de pluralismo, el papel superior de un partido único, la movilización alta y continua, la ideología articulada y rígida y los límites no previsibles de las acciones del poder. Sin embargo, la cuestión no es tan fácil, pues como especifica Enzo Traverso (2005):

Pocos vocablos de la cultura política moderna son tan maleables, polimorfos, elásticos y en el fondo ambiguos. “Totalitarismo” es una palabra que pertenece a todas las corrientes del pensamiento político contemporáneo, del fascismo al antifascismo, del marxismo al antiliberalismo, del anarquismo al pensamiento conservador. (101)

Analicemos más a detalle la cuestión. El origen del término se remonta a los años 20s, en la Italia fascista de Mussolini, es en principio un adjetivo (totalitario) acuñado por los detractores del régimen del *duce* (Giovanni Amendola, Lelio Basso, Luigi Sturzo). El propio Mussolini reivindica el término y lo transforma en sustantivo (totalitarismo) usándolo incluso en propaganda del régimen. Al nazismo hitleriano, por su parte, no agradaba el concepto.

A partir de este momento el vocablo comenzó a ser empleado de forma genérica para referirse a un tipo particular de régimen político, siempre con una connotación negativa. Es usado durante los años 30's principalmente por exiliados antifascistas, italianos o alemanes, con el fin de describir una serie de rasgos comunes, como la antidemocracia, el antiliberalismo o el autoritarismo.

Durante la Guerra Fría y hasta la caída de la Unión Soviética, el término se convierte en sinónimo de comunismo y es usado para atacar todo aquello que en apariencia se opone a occidente, haciendo apología del orden occidental al crear un peligro político que es el otro; el totalitarismo. En esta etapa, la política intervencionista de E.U. tiene legitimidad en Asia (Corea, Indonesia y Vietnam), así como en América Latina "con la preparación de golpes o el apoyo abierto a las dictaduras militares, autoritarias pero "antitotalitarias", es decir, anticomunistas." (Traverso 2005, 102). Por ello, el uso del término totalitarismo es propio del siglo XX.

Actualmente se reconocen tres teorías «clásicas» sobre el término, 1) el enfoque filosófico-político analizado por Karl Popper quien observa cómo el fenómeno moderno del totalitarismo proviene de ideas políticas más antiguas, 2) el histórico-descriptivo analizado por Hannah Arendt que rastrea los orígenes del totalitarismo en el imperialismo y racismo del siglo XIX y 3) el ideal estático de Carl J. Friedrich y Zbigniew Brzezinski, quienes realizan una definición de los regímenes totalitarios a partir de características determinadas. (Meucci 2011, 47).

En el presente, el concepto continúa siendo un término polivalente, sin embargo, Yrarrázaval (1983) afirma que la característica central de una sociedad totalitaria es:

La eliminación de las fronteras que existen entre el poder político, los individuos y las asociaciones que éstos forman, y la imposición de una absoluta identidad entre todos ellos, destruyendo la libertad individual y la autonomía social y aspirando a planificar centralizadamente aspectos tan diversos de la existencia humana como lo son la vida familiar, la amistad, la educación, el trabajo, el tiempo libre, la producción, el intercambio, la práctica de la religión, el vestuario y hasta la muerte. (146)

De esta forma, un régimen totalitario se caracteriza porque todas las estructuras del gobierno se integran completa y jerárquicamente a las relaciones humanas, las cuales quedan subordinadas al Estado. Una vez que una dictadura totalitaria es instaurada, es

casi imposible abandonar esta forma de gobierno, salvo por su derrota en el campo militar o por la muerte del líder político. La persistencia de este tipo de regímenes se logra por medio de una de las características principales del totalitarismo, es decir, la ideología dominante.

En un gobierno totalitario la ideología tiene un carácter de instrumento político, es preponderante y excluyente, y posee en sí misma la fuerza suficiente como para abarcar todos los campos de la vida individual y social. La ideología se distribuye por medios oficiales y permea tan profundamente en el colectivo, que éste rechaza cualquier crítica contra ella, en suma, la ideología dominante puede anular gran parte de la individualidad y la autonomía social dentro de los regímenes totalitarios.

La finalidad de este sistema es la coerción social e individual en torno a estas premisas ideológicas dominantes, así como a una uniformidad forzada e impuesta sobre la sociedad. “El Estado totalitario pretende, mediante la coerción, organizar la sociedad para evitar los defectos y las fallas del liberalismo.” (González, 2002). Asimismo, el líder es incuestionable, dispone de todos los poderes y opera libremente conforme a su voluntad, que es considerada como un designio para su seguidores.

Las dictaduras totalitarias, generalmente crean enemigos que combatir y con los cuales justificar su permanencia en el poder y sus métodos de gobierno. Dicho enemigo constituye una categoría completa de seres humanos que son objeto de persecución y hasta de exterminio. Otro elemento distintivo del sistema legal constituido por un gobierno totalitario es que está diseñado con la finalidad de proporcionar un trato diferenciado y negativo a tales colectivos.

De manera general, podemos enlistar las siguientes características presentes en las dictaduras totalitarias:

- Supresión de la democracia y del Estado de Derecho a través de la supresión de derechos individuales, la eliminación de la división de poderes, entre otros.
- Existencia de un partido único, representante y primer difusor de la ideología totalizante, dirigido generalmente por un solo hombre o por un grupo reducido.
- Un líder carismático que concentra en sí la mayoría de los poderes y se presenta como centro de los mismos.

- Fuerte intervencionismo estatal que centraliza y controla ámbitos tan diversos como la economía, el poder judicial, la prensa, las instituciones educativas, así como expresiones culturales populares y cultas.
- Difusión de la violencia como forma de gobierno, por medio de la intimidación política y la represión policial y militar, así como por el uso sistemático del terror, físico o psicológico.
- Existencia de una policía secreta, dirigida no sólo contra los «enemigos» manifiestos del régimen, sino también contra grupos específicos de la población.
- Una elaborada ideología oficial, enfocada al logro de un estado de supuesta perfección de la sociedad.
- El monopolio de los medios efectivos de comunicación de masas y del uso efectivo de las armas de combate.

Para terminar, señalaremos de manera breve algunas diferencias entre un régimen totalitario y uno autoritario, con la finalidad de no confundir ambos sistemas. Un gobierno autoritario sustituye el proceso democrático por una élite autoimpuesta, sin interferir directamente en espacios del ámbito social, económico o cultural, por ello, las sociedades autoritarias no tienen un pensamiento ideológico único que interfiera con todos los aspectos de la vida política, social o personal. Es verdad que existe una mentalidad oficial aparentemente neutral que aspira a un orden social, pero no es obligatoria ni está sustentada por medio de la supresión de garantías individuales a través de la violencia.

El autoritarismo es un régimen político que se basa en el sometimiento a una autoridad y donde las libertades políticas están limitadas, pero no suprimidas en su totalidad, hay, por lo tanto, un pluralismo reducido, una difusión de mentalidad y valores generales más que de una ideología acabada y única, y las autoridades actúan en límites previsibles de acciones del poder.

1.2. LA DICTADURA DE RAFAEL LEÓNIDAS TRUJILLO EN REPÚBLICA DOMINICANA

A continuación describiremos los rasgos esenciales de la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo en República Dominicana durante el período de 1930 a 1961, etapa conocida como la Era Trujillo. Para ello, nos centraremos, en primer momento, en la ocupación norteamericana que precede a la tiranía, así como en los factores que permitieron el ascenso de Rafael Leónidas a la presidencia de la República.

Posteriormente, describiremos dos magnos sucesos que permitieron al régimen afianzarse política e ideológicamente, la reconstrucción de la capital dominicana tras el ciclón San Zenon y la Matanza de Perejil. Por último, abordaremos los aspectos que demuestran cómo la tiranía ejerció el totalitarismo, tales como monopolio económico y político, los mecanismos de dominación, la sexualidad como fuente de poder, entre otros.

A principios del siglo XX la situación económica y política de República Dominicana era endeble y voluble, pues, el asesinato del dictador Ulises Heureaux en 1899 inauguró una época de inestabilidad en la historia de República Dominicana, marcada por la continua sucesión de presidentes en períodos cortos. Tan sólo entre 1902 y 1911 hubo cinco mandatarios. Dicha inestabilidad comprometió profundamente al país con los Estados Unidos de Norteamérica, en razón de las inversiones norteamericanas en la isla caribeña, así como por la deuda externa dominicana, contraída desde los tiempos de Heureaux.

El incumplimiento de tal deuda durante este período llevó al país a negociar y firmar nuevos acuerdos con E.U., entre los que destacó la Convención Dominico Americana de 1907, tratado en el que la República se comprometía a terminar con las luchas internas entre caudillos (problemática predominante de la época) o de lo contrario, Estados Unidos intervendría militarmente.

Aunque estas disputas se disminuyeron tras las negociaciones, la muerte del presidente Ramón Cáceres en 1911 y el desequilibrio político que le sucedió (a partir de esta fecha y hasta 1914 hubo cuatro gobiernos interinos) desencadenaron el incumplimiento de la Convención Dominico Americana, así como del pago de la deuda externa. En consecuencia, en 1916, el presidente estadounidense Woodrow Wilson

ordenó la ocupación de sus fuerzas en República Dominicana, la cual fue llevada a cabo por los *marines*. El principal interés de la potencia radicaba en la expansión de su producción de azúcar, empresa que, a raíz de la Primera Guerra Mundial y del mal clima de Europa, aumentó considerablemente su demanda y precios.

Durante su ocupación, para controlar a la población y garantizar sus intereses, los E.U. aplicaron diferentes medidas, tales como la censura a la prensa, el desarme de los civiles, la imposición de una legislación que les era favorable en materia económica y agraria, y la disolución de la Guardia Republicana, a la que sustituyeron con la Guardia Nacional. Asimismo, se produjo la mayor penetración de capital norteamericano, el cual se apoderó de otros sectores productivos, además del azúcar. Simultáneamente, las fuerzas de ocupación sostuvieron más de 300 combates contra distintas resistencias armadas encabezadas por caudillos conocidos como «gavilleros», entre los que destacaron Juan Isidro Jiménez, Mon Cáceres, Horacio Vázquez y Desiderio Arias.

Si bien el país ocupante intentó enmascarar la intervención como una época de avances con logros importantes, como el establecimiento de la educación primaria obligatoria y gratuita, o la creación de la Secretaría de Salud; la mayoría de las innovaciones infraestructurales que los invasores llevaron a cabo buscaba incrementar su posición militar y estratégica. Tal es el caso de la construcción de las carreteras del Sur, del Este y del Cibao; obras de gran envergadura que facilitaban el transporte de las tropas norteamericanas para combatir los focos rebeldes.

A pesar de que las exportaciones de República Dominicana crecieron durante los primeros años de la intervención, debido en gran parte a la Primera Guerra Mundial, el término del conflicto bélico en 1920 hizo que éstas decayeran considerablemente, caída que trajo consigo una nueva crisis económica al país. Ante dicha situación, los Estados Unidos decidieron incrementar la deuda externa dominicana, suceso que generó un enorme descontento entre la población, la cual protestó desde diferentes sectores de la sociedad.

Por otra parte, el presidente norteamericano electo en 1921, Warren G. Hardyng, se había posicionado contra la política de intervención norteamericana en diferentes países, factor que promovió un camino hacia el fin de la ocupación. Así, la retirada

estadounidense comenzó a concretarse con la firma del acuerdo Hughyes-Peynaldo en ese mismo año, tratado en el que República Dominicana se comprometía a respetar a los oficiales de la policía y de la Guardia Nacional nombrados durante la ocupación, así como otras medidas aprobadas en ese periodo, a cambio de elecciones libres supervisadas por E.U.

Tras un periodo de transición de dos años, Horacio Vázquez, caudillo opositor a la intervención, fue electo presidente el 16 de mayo de 1924 y permaneció en el cargo hasta 1930. Su presidencia estuvo marcada por la corrupción, el incremento de la deuda nacional, el uso de la fuerza pública para mantener el orden y por la falta de acciones concretas ante las problemáticas nacionales. Es por ello que su gobierno termina siendo derrocado por un movimiento armado encabezado por Rafael Estrella Ureña, pero cuya autoría intelectual perteneció a Rafael Leónidas Trujillo.

Hasta este momento se ha descrito de manera general la situación histórica y política de República Dominicana antes del período que nos compete, la cual podemos sintetizar en tres etapas que preceden la asunción del poder por parte de Trujillo:

- Época de fluctuación presidencial tras la muerte de Ulises Heureaux (1899 - 1915)
- Gobierno militar intervencionista (1916 – 1924)
- Presidencia de Horacio Vázquez (1924 – 1930)

Conviene, llegado este punto, enfocarnos ahora en la actividad de Rafael Leónidas Trujillo durante este período y la manera en que fue orquestando una carrera militar y política que le permitió tomar el poder.

Rafael Leónidas Trujillo inició su trayectoria militar desde muy joven. En 1918 se unió a la Guardia Nacional creada por los ocupantes estadounidenses, un año después, el 11 de enero de 1919, fue promovido a Segundo Teniente de la Guardia Nacional. En 1921 ingresó a la Academia Militar en Haina, donde más tarde tuvo un cargo en la jefatura de San Francisco de Marcorís y luego otro más en Santiago. En 1922, unos meses antes del fin de la ocupación estadounidense, fue nombrado Capitán de la Guardia Nacional.

Trujillo fue sin duda uno de los más favorecidos por la intervención extranjera y su posterior desalojo, pues tuvo una amplia formación militar estadounidense y al término de la ocupación fue designado como principal encargado del aparato militar. Este puesto le permitió simular ser aliado del presidente Vázquez, quien creía controlar al cuerpo de policía a través de Trujillo, sin sospechar que él trabajaba sólo para su beneficio propio. Así mismo, dicho puesto le permitió ascender rápidamente en la escala jerárquica. En 1925 fue nombrado Comandante de la Policía y en 1927, a raíz de una modificación en la ley, la policía fue transformada en Ejército Nacional, convirtiéndose Trujillo en General de Brigada.

Además de fortalecerse a través de los cargos militares durante el mandato de Horacio Vázquez, Trujillo formó discretamente una infraestructura que le aseguraría sólidas bases para llegar al poder político. El presidente, por el contrario, aumentó la deuda de la nación, rompió su alianza con los partidos que lo habían llevado al cargo y emprendió un programa de obras públicas que resultó tan sólo una fachada para actos de corrupción; además, había extendido inconstitucionalmente su período presidencial dos años más y planeaba postularse para las elecciones de 1930. Razones por las que se había debilitado y era combatido por los sectores nacionalistas de la política dominicana, ahunado a que comenzó a padecer problemas de salud que fueron en aumento. Andrés L. Mateo (2004) menciona que:

En la misma medida en que el gobierno de Horacio Vázquez se desgastaba, Trujillo se fortalecía, no sólo en su fortuna personal, que ya en 1930 era considerable, sino en la construcción de una imagen tejida cuidadosamente en la sombra, por la labor de hormiga de intelectuales pequeños burgueses, que él reclutara desde la jefatura del ejército. (17)

En efecto, durante estos años, el futuro dictador acumuló paulatinamente una fortuna desde la corrupción, pagó a intelectuales como Tulio Manuel Cestero, Joaquín Balaguer, Ramón Emilio Jiménez, Rafael Damiron y Rafael Estrella Ureña para que crearán una imagen positiva de él en distintos medios de comunicación, a la par que se aseguraba la lealtad del ejército mediante la disciplina y el castigo. De tal forma, al analizar la dictadura dominicana y la ascensión de Leónidas Trujillo, Torres Reyes (s.f.) señala que “las condiciones para que el jefe del Ejército ascendiera a primer

mandatario estaban dadas, necesitaba el poder de las armas y lo tenía, necesitaba el poder económico y lo tenía, necesitaba la oportunidad y la esperaba.” (4).

Dicha oportunidad se dio en 1930. El presidente Horacio Vásquez salió de República Dominicana por varios días debido a su delicado estado de salud, a su regreso, la situación política y social beneficiaba a Trujillo. La noche del 23 de febrero se inició un movimiento aparentemente insurgente en la ciudad de Santiago, segunda en importancia del país, encabezado por Rafael Estrella Ureña, líder de la Juventud Nacionalista Liberal. El ejército no respondió de forma alguna y el movimiento avanzó hacia la capital, donde obligó al presidente Horacio Vásquez a dimitir y entregar el poder al jefe de la rebelión. Este suceso es conocido como el Movimiento Cívico del 23 de febrero o la Revolución de febrero, y representa la primera farsa que inaugura la dictadura de Trujillo.

En realidad, la inacción del Ejército ante la revuelta obedeció a una orden directa de Trujillo, quien, además de tener al tanto a sus altos mandos sobre la insurrección, suministró las armas a los rebeldes y utilizó a uno de sus intelectuales de confianza como supuesto líder del movimiento; Estrella Ureña tomó el mando provisionalmente y convocó a elecciones para el 16 de mayo. Desde la dimisión de Vásquez hasta la fecha de las elecciones, el ejército usó la fuerza para sembrar el terror entre los pobladores, hubo constantes amenazas y atentados contra candidatos opositores a Trujillo, al grado de que “el 7 de mayo, la Junta Electoral Central renunció en pleno, negándose a ser una parte más de la farsa que se avecinaba y los partidos y alianzas decidieron retirarse.” (Goicoechea 1981, 17). El 16 de mayo Trujillo fue elegido Presidente de República Dominicana sin oposición alguna, tomando cargo el 16 de agosto de 1930.

Como se ha visto, al momento del golpe de estado, Trujillo contaba ya con amplias riquezas económicas, el control absoluto de las fuerzas armadas, una imagen bien trabajada a través de la pluma de intelectuales pagados y, desde ese instante, el poder político institucional.

El primer gobierno del tirano se instauró el 16 de agosto de 1930 en una sociedad dominicana rural y semianalfabeta, en la que sólo un 25% o 30% de la

población sabía leer y escribir.¹ La dictadura constituyó una extensa red de elementos culturales e ideológicos, así como de instituciones burocráticas, militares, y económicas; red que se fortaleció y modificó durante treinta y un años, por lo cual resultaría imposible abordar totalmente cada uno de sus elementos en un trabajo de esta extensión.

Basados en los rasgos generales que Sara Thomen (2014, 48) plantea sobre la dictadura, podemos afirmar que el régimen de Trujillo se caracterizó, esencialmente, por: 1) la eliminación del pluralismo político y la existencia de un partido único; 2) la militarización del Estado y el uso de la fuerza para reprimir a movimientos opositores mediante tortura, asesinatos o desapariciones y 3) la eliminación de la libertad de expresión.

Asimismo, hubo un intento por homogeneizar el pensamiento a través de una ideología dominante, la cual se basó en el anticomunismo, la xenofobia y el culto a la personalidad de Trujillo. Esta ideología se distribuyó fácilmente a través de los medios de comunicación e incluso por medio de la utilización de bienes culturales como propaganda, tales como la música y la literatura. El plano económico y democrático, por otro lado, se caracterizó por prácticas deshonestas, tales como la manipulación de precios o malversación de fondos y la falsa alternancia del poder presidencial.

A pesar de la gran cantidad de elementos que conformaron la dictadura de República Dominicana, a sólo abordaremos seis de ellos, los cuales consideramos fundamentales para el mantenimiento y fortalecimiento del régimen, así como para la creación de la ideología que imperó durante toda la dictadura, a saber:

1. Reconstrucción de la capital tras el desastre natural provocado por el ciclón San Zenón.
2. Matanza de Perejil o genocidio haitiano.
3. Monopolio económico y político.
4. Utilización de diversos mecanismos de dominación.

¹ Apenas el 16% de la población residía en zonas urbanas, dedicándose el 68% a la agricultura y la ganadería y tan solo un 0.1% a actividades profesionales. República Dominicana se posicionaba en el quinto país con mayor analfabetismo en América Latina en las décadas de 1920, 1930 y 1940. (Ceara-Hatton, 2018, 17-63)

5. Mitificación de la figura del dictador y uso de la sexualidad como fuente de poder.

Es importante mencionar que en la película *The feast of the goat* y en novela *La fiesta del chivo* se muestran principalmente tres de los cinco elementos antes enlistados, abordándose poco los dos primeros, la reconstrucción de la capital y el genocidio haitiano. A pesar de ello, en el presente apartado abordaremos estos eventos por ser relevantes para comprender la historia de República Dominicana y entender el contexto histórico en que se desarrolla tanto la cinta cinematográfica como la novela.

En primer lugar abordaremos la reconstrucción de la capital. El 3 de septiembre de 1930, apenas dos semanas después de la asunción presidencial de Trujillo, ocurrió un desastre natural que dividió la historia de República Dominicana en un antes y un después: el ciclón San Zenón golpeó la isla causando enormes pérdidas materiales y humanas.

La respuesta del nuevo gobierno es descrita por Torres Reyes (s.f) de la siguiente manera: “Trujillo tomó medidas, recortó los sueldos de los empleados públicos, despidió a más de la mitad de ellos, con la firme intención de reconstruir la ciudad, así, durante su largo gobierno, construyó puentes, caminos, acueductos, que poco a poco, modernizaron a esta nación caribeña en el sentido urbanístico.” (10). A su vez el gobierno suspendió las garantías constitucionales y declaró emergencia nacional, se dictó una «Ley de Emergencia» encaminada a la reconstrucción. La reacción de las autoridades buscó servir como prueba de la capacidad del régimen para afrontar situaciones inesperadas.

En consecuencia, la reconstrucción de Santo Domingo, capital del país, fue la primera gran empresa asumida por el gobierno encabezado por Leónidas Trujillo. En efecto, a la postre, el desastre natural fue usado por los intelectuales del régimen para marcar el inicio de la llamada Era Trujillo, quienes resaltaron la entereza y el rápido accionar de las autoridades. La restauración de la capital consistió no sólo en la reedificación de la región, sino en la introducción de una arquitectura y una serie de innovaciones urbanísticas completamente desconocidas hasta ese entonces en la isla. De ahí que la restauración fundó en el imaginario popular el comienzo de una etapa, no

sólo en lo que una transición política representa, sino también en el ingreso a la modernidad, dejando atrás el ruralismo imperante de la nación.

Si bien, es verdad que la modernidad fue introducida a República Dominicana durante este período, corresponde más a una coincidencia histórica que a un logro nacional o presidencial, ya que durante esas décadas lo que conocemos como modernidad fue instalándose también en otros países europeos y latinoamericanos. También es importante mencionar que la reconstrucción se centró en la capital del país, dejando de lado las regiones más pequeñas o de menor importancia política, sin embargo, los medios de comunicación y de propaganda del régimen se encargaron de presentarla como una magna empresa nacional.

Por otra parte, el desastre natural fue utilizado por Trujillo como una manera de incrementar su fortuna personal, pues desde la presidencia decretó la utilización de materiales específicos que sólo él producía o comercializaba dentro de la isla, como el cemento. (Rancier 2012, 115).

Así, a pesar de que la isla recibió amplia ayuda internacional tras el paso del ciclón, la reconstrucción se ligó con la actividad mesiánica de un sólo hombre, Rafael Leónidas Trujillo, ya que el hecho fue elevado a la altura de una épica gloriosa por los voceros del régimen, quienes presentaron a Trujillo como reconstructor y fundador de una nueva era, primer y único responsable de levantar nuevamente a la capital de sus escombros.

«Padre de la Patria Nueva» o «El Benefactor» fueron tan sólo algunos de los nombres que la clase política, militar y popular otorgaron al dictador, incluso la capital Santo Domingo, cuatro años después del ciclón y tras casi quinientos años con su nombre, pasó a llamarse «Ciudad Trujillo» como homenaje al tirano.

Otro de los hechos más atroces y significativos durante la dictadura fue el asesinato masivo de haitianos efectuado entre el 2 y el 4 de octubre de 1937, conocido como la matanza de Perejil. La proporción del genocidio no permitió obtener una cifra exacta de la totalidad de víctimas; los datos oficiales del gobierno dominicano y el haitiano, además de falsos, discreparon entre sí. Los cálculos posteriores varían y los números oscilan entre los cinco mil y los sesenta y siete mil fallecidos.

El genocidio fue una reafirmación del poder de Trujillo y una continuación de su proceso de construcción nacional. En el discurso oficial, el suceso mostró la disposición del gobierno de llegar a los mayores extremos para defender las fronteras de la patria y la seguridad de la misma. Se conoce como matanza de perejil porque los soldados distinguían a los ciudadanos dominicanos de los haitianos haciéndoles pronunciar esta palabra; la enunciación «persil» en vez de «perejil» delataba a los haitianos.

Es necesario mencionar de manera breve los conflictos precedentes entre ambas naciones, para entender cómo pudo darse esta atrocidad. Recordemos, para empezar, que la isla que hoy comparten las naciones de Haití y República Dominicana fue colonizada en el siglo XV por España, en cuyo proceso se exterminó completamente a la población originaria. Dos siglos después, una tercera parte de la isla fue reconocida como posesión francesa, y desde ese momento empezaron a convivir dos poblaciones con diferente origen cultural y étnico, generándose tensiones entre ambos sectores.

La situación empeoró tras la independencia de Haití, pues la incipiente nación, ya con soberanía propia, invadió regiones españolas durante doce años, hasta que en 1867, reconoció a República Dominicana como un país independiente. Pero ni en ese momento ni en los siglos posteriores se llegó a una delimitación clara y precisa de las fronteras entre ambas naciones; además de esto, el racismo fue un factor que propició el recelo y la desconfianza entre los sectores populares dominicanos durante varias generaciones.

Si bien es posible señalar los factores históricos que propiciaron la masacre, no hay una respuesta exacta para los auténticos motivos que llevaron al dictador a ordenar el genocidio. El debate es amplio, variado y, en ocasiones, contradictorio. Balaguer (1989) lo atribuye a factores psicológicos, e incluso se difunde la versión popular de que Trujillo puso en marcha la matanza en estado de ebriedad, durante una fiesta en casa de una de sus proveedoras sexuales que residía cerca de la frontera.

La operación fue conocida como «el corte», ya que se llevó a cabo con armas blancas, principalmente machetes, con la finalidad de deslindar de toda responsabilidad a las fuerzas armadas dominicanas. Para justificarla, las élites del trujillismo manifestaron que la frontera estaba sufriendo una «haitianización», es decir, un

predominio de la población de origen haitiana y sus prácticas culturales. La matanza buscó contrarrestar dicha haitianización, imponiendo así una sólo lengua y una sola cultura en la frontera. Asimismo, se le atribuyó a los haitianos cualidades negativas como la haraganería y se les acusó de dedicarse al robo de cosechas y el contrabando en la frontera.

Aún tras el escándalo internacional que suscitó la matanza, la principal represalia que la dictadura recibió en el momento se limitó a una sanción económica de 750 mil dólares, los cuales debía pagar al gobierno haitiano como reparación de los daños. Sin embargo, oficialmente sólo pagó 250 mil dólares y se especula que destinó 25 mil más para sobornar a altos funcionarios haitianos y suspender así definitivamente los pagos. Sin embargo, la presión política internacional hizo que Trujillo tuviera que dimitir al poder, al menos en apariencia, como manifiesta Cecilia Yolitzma Valdés Esquivel (2019):

Una de las consecuencias de la masacre de 1937 fue el retiro de Trujillo de la presidencia en agosto de 1938, aunque todavía pudo imponer para los siguientes comicios a Jacinto Peynado para la presidencia y Manuel de Jesús Troncoso para la vicepresidencia. (45)

La matanza de perejil fue uno de los más terribles genocidios ocurridos en el continente, sin embargo, para el imaginario popular dominicano significó la delimitación clara de las fronteras entre Haití y República Dominicana, hasta entonces difusas, así como la seguridad de la nación ante los peligros extranjeros y, por consecuencia, el aseguramiento de la paz.

De esta manera, la reconstrucción funcionó como un mito de fundación mientras que la matanza fue un mito de confirmación. Ha sido importante abordar estos dos sucesos acaecidos durante la dictadura ya que permearon profundamente en la conciencia histórica de la población dominicana, otorgándole al período de la tiranía la dimensión de una auténtica «era», un tiempo distinto en la historia de la República que no había existido ni habría sido posible hasta la llegada de Trujillo. En efecto, si la «patria nueva» es fundada en la reconstrucción tras el ciclón, se convierte en una patria completa al definir, tras varios siglos, sus límites fronterizos.

Simultáneamente a la reconstrucción de la capital, el régimen del tirano se dedicó durante sus primeros años a controlar los principales puestos políticos y económicos del país con el fin de monopolizar el poder político y económico de la República. El tirano nombraba a sus allegados más leales en puestos estratégicos; tal es el caso de Rafael Estrella Ureña, primer Vicepresidente del período, o bien, su hermano Héctor B. Trujillo, quien asumió la presidencia en dos ocasiones, o Joaquín Balaguer, intelectual que ocupaba el cargo de presidente al momento del atentado contra Trujillo en el año 1961. En ocasiones estos nombramientos rayaban lo inverosímil, como el ascenso del primogénito del dictador, Ramfis Trujillo, a Coronel, a pesar de que éste sólo tenía cuatro años de edad.

Durante la dictadura de Trujillo, en el aspecto económico, hay una fuerte implantación del capitalismo con base en la inversión extranjera, este capitalismo tuvo un fuerte carácter monopolista, ya que tanto la riqueza generada por la nación, como los cargos políticos o marciales, se concentraron en un reducido grupo de burócratas, terratenientes, intelectuales militares y burgueses, quienes acapararon los cargos del Ejército, la Policía, la Iglesia o del partido único. Se modernizó al Estado al ponerse al servicio del capitalismo ya que la burguesía y la inversión extranjera fueron las bases del gobierno tanto en política interna como externa; esto tuvo como consecuencia el acentuamiento del carácter agrario y comercial de la República Dominicana.

Sin embargo, Trujillo fue suplantando paulatinamente a la burguesía de los diferentes sectores productivos, un ejemplo es el área de la exportación. En el año 1954 todas las empresas privadas del ramo fueron disueltas y remplazadas por dos monopolios que acapararon el comercio exterior e interior de los principales productos del país, las acciones de estos monopolios le pertenecían en un 51% a Trujillo, mientras el resto fue repartido por el dictador a comerciantes fieles a su régimen. Otros ejemplos son el control del mercado agrario y el exportador, ejercidos únicamente por el Estado, o bien, la nacionalización del capital financiero mediante la intervención en el sector bancario. Por último, las empresas que no le pertenecían a Trujillo o a uno de sus familiares, fueron cooptadas por medio de dádivas o beneficios fiscales.

Janelle Notoya Matthew (2011) describe dicha situación, incluyendo los establecimientos bancarios y comerciales, así como las principales ramas

manufactureras y la industria azucarera entre las ramas productivas monopolizadas por el Estado. “Trujillo trabajó en el establecimiento de la mayor cantidad de monopolios posibles. A la sal siguieron los de la carne y las carnicerías de la ciudad de Santo Domingo que también le proporcionaron ingresos aproximados de 500 000 pesos anuales.” (91). Asimismo, en un texto escrito en 1959, es decir, en el año número veintinueve del régimen, Cordero Michell (2020) escribe:

En la actualidad, no existe ninguna empresa industrial de importancia —incluyendo las empresas extranjeras— en la cual Trujillo o sus militares y burócratas no posean un interés directo. Más del 75 % de todas las inversiones industriales pertenecen o son controladas por este reducido círculo gobernante. Cerca del 35 % de las tierras cultivadas y más del 25 % de todo el ganado vacuno también les pertenece. (55).

Es conveniente agregar una tabla de la participación accionaria de Trujillo y su familia según las ramas de la actividad productiva en 1960 (Solís y Silva, 2012), con el fin de que el lector se dé una idea general del dominio del dictador en las áreas económicas del país.

Sector	Industria azucarera	Cemento	Papel	Pintura	Cigarrillos	Leche	Harina de trigo
Familia Trujillo	0.63	0.67	0.73	0.87	0.72	0.85	68.39
Otros accionistas	0.37	0.33	0.27	0.13	0.28	0.15	31.61

Figura 1: Tabla de participación accionaria de la familia Trujillo en las principales ramas de la actividad productiva de República Dominicana en 1960. *El asesinato político de las hermanas Mirabal y el fin de la dictadura del General Leónidas Trujillo. Una mirada desde el nacional (1960-1961)*

Por otra parte, en el ámbito político, no existió una división de poderes durante las tres décadas que abarcó la dictadura, ya que el Poder Ejecutivo controlaba también a las Cámaras Legislativas y al Cuerpo Judicial; tampoco había libertad de prensa, de asociación o de expresión ni existían grupos o partidos de oposición; todas las instituciones de la República estaban sometidas al Estado.

Los principales opositores al régimen no tuvieron otra opción más que abandonar el país, mientras que en la República el encarcelamiento, la quema de obras catalogadas como contrarias al régimen y la represión eran sucesos comunes.

Nuevamente Janelle Natoya (2011) asevera que Trujillo “no sólo era presidente del país, sino que había logrado la eliminación de la oposición política. Desde muy temprano en su administración, implementaba los asesinatos, la intimidación y el exilio para mantener su control sobre la Isla.” (81).

Asimismo, durante la tiranía, el único partido legalmente establecido fue el Partido Dominicano, el cual tenía la función de crear un encuadramiento político y militar para movilizar y politizar a la sociedad en todo momento, a la par que funcionaba como una maquinaria propagandística y de terror psicológico. El partido fue creado el 11 de marzo de 1932 y su lema fue Rectitud, Libertad y Trabajo, palabras cuyas iniciales coinciden con las del nombre del tirano.

Sólo los miembros de esta organización podían tener acceso a los cargos públicos, por lo cual la adhesión a la institución era inevitable para quienes quisieran participar en la vida pública de la nación, sin ella, era imposible entrar a las esferas políticas del país. Pero no sólo ello, la población general también debía estar afiliada al partido y no contar con la documentación que te acreditaba como miembro podía ser motivo de detención por las autoridades.

Durante la dictadura, Trujillo no siempre ostentaba el título de presidente, pues ocasionalmente cedía el puesto a uno de sus familiares o colaboradores cercanos, con el fin de crear la ilusión de una alternancia democrática, estrategia que le permitió seguir reteniendo el poder. De esta forma, Trujillo ocupó el cargo durante los dos primeros períodos de la era, luego lo traspasó a Jacinto B. Peynaldo y a Manuel de Js. Troncoso, para retomarlo en un tercer y cuarto mandato, tras los cuales no volvería a recibir el nombramiento, pues los últimos tres períodos fueron gobernados, en apariencia, por su hermano Héctor B. Trujillo en dos ocasiones y, finalmente, por uno de sus intelectuales más fieles, el Dr. Joaquín Balaguer.

Rafael Leónidas Trujillo	(1930–1934 y 1934–1938)
Jacinto B. Peynaldo	(1938–1940)
Manuel de Js. Troncoso	(1940–1942)

Rafael Leónidas Trujillo	(1942–1947 y 1947–1952)
Héctor B. Trujillo	(1952–1957 y 1957–1960)
Joaquín Balaguer	(1960–1963)

Figura 2: Tabla que indica la sucesión presidencial durante la dictadura de Leónidas Trujillo. Elaboración propia con base en los datos obtenidos en *Análisis de la Era Trujillo (Informe sobre República Dominicana. 1959)*

Fue con este tipo de estrategias políticas y legales que Rafael Leónidas Trujillo consiguió apoderarse de instituciones y sectores políticos y económicos, acaparando para sí, sus familiares y allegados, los principales cargos del país. Esto le permitió consolidar un dominio total en República Dominicana, pues además de incrementar su poder monetario personal, ninguna actividad productiva estaba fuera de su injerencia o posesión, por lo cual, era imposible que existiera una auténtica oposición a sus mandatos.

Por otra parte, la dictadura utilizó distintos medios de dominación para someter a la población. De manera general, estos mecanismos fueron la autoridad militar, la utilización constante de la propaganda, el establecimiento de estructuras paramilitares, el uso del aparato educativo como medio de moldear a los ciudadanos.

En cuanto a la autoridad militar, ésta se valía principalmente de la vigilancia policíaca, la cárcel o la desaparición forzada como métodos de intimidación y disolución de movimientos o personajes opositores al gobierno. La dictadura formó una enorme maquinaria represiva constituida por instituciones como el Ejército, la Policía Nacional, y el Servicio de Inteligencia Militar, dependencias coordinadas por el Partido Dominicano. Algunas de las funciones que estas organizaciones llevaron a cabo fueron la vigilancia interna, el espionaje en el extranjero, el contraespionaje, el control de las comunicaciones, la censura, creación y manejo de grupos de choque y la supresión violenta de movimientos opositores. Es importante mencionar que ni siquiera los colaboradores más cercanos al régimen estaban exentos de la vigilancia, o bien, de ser víctimas de algún atentado por parte de las organizaciones mencionadas.

Un ejemplo de las operaciones que esta maquinaria llevaba a cabo fue el caso del exiliado Español José de Galíndez. Tras huir del franquismo y refugiarse en

República Dominicana, Galíndez formó parte de los intelectuales cercanos al dictador, sin embargo, decidió abandonar la isla para instalarse en Nueva York, donde publicó un libro denunciando las atrocidades de la dictadura. Tiempo después, el 10 de octubre de 1956, fue secuestrado en Estados Unidos para ser asesinado posteriormente en República Dominicana. Éste hecho le trajo grandes repercusiones al régimen a nivel de política exterior.

Ligado al uso institucional de la fuerza, la dictadura contaba con diversos grupos paramilitares, el principal de ellos era la organización conocida como La 42, banda que desde la primer campaña presidencial de Trujillo se dedicaba a intimidar y agredir físicamente a opositores del tirano. Otras organizaciones eran los Cocuyos de la Cordillera, los Jinetes del Este, y los Paleros. (Natoya, 2011). Incluso en las poblaciones más pobres, había bandas de rufianes patrocinadas por la dictadura.

Al mismo tiempo, la propaganda representó otro de los engranajes por los que se sostuvo la dictadura. La prensa, la radio y la televisión fueron los principales medios por los cuales se difundió una imagen positiva del gobierno, ya fuera por medio de slogans, de noticias que enaltecían al régimen o por la difusión de comunicados oficiales; de igual forma, las expresiones populares, tales como la música o la poesía, sirvieron como medio de publicidad. Los temas que se vertieron por medio de la propaganda fueron, en general, la paz, el esplendor de la patria, el orden, el progreso y el bienestar material; así como mensajes que presentaban la figura de Leonidas Trujillo llena de cualidades mesiánicas. Es importante resaltar que esta publicidad fue tan abrumadora que saltó de la esfera pública para invadir también los ámbitos familiares y privados.

Sin embargo, Trujillo utilizó también los medios de comunicación como una herramienta de denuncia y presión social contra opositores, tal como fue el caso del periódico *El caribe*, principal diario de circulación nacional y portavoz del gobierno. Dentro de sus páginas existía una sección llamada *El foro público*, en la cual se publicaban denuncias anónimas contra militares, funcionarios o ciudadanos comunes; la aparición en esta sección conllevaba forzosamente la cárcel, el desempleo, la humillación pública o alguna otra consecuencia negativa, razones por las cuales la sección era temida por los dominicanos.

Además de estos elementos, el gobierno llevaba a cabo continuos mitines, desfiles, discursos, manifestaciones, conferencias y eventos públicos como medio de propaganda. Para dar una idea de la magnitud de estos recursos, podemos citar a Cordero Michel (2020), quien afirma que “en el curso del año se celebran en el país cerca de 400 misas «por la salud del Jefe», 300 retiros espirituales, 2,500 conferencias políticas y más de 800 mítines, desfiles y manifestaciones con una asistencia total de 3.5 a 4.0 millones de personas pertenecientes a todas las clases sociales.” (63).

El aparato educativo también fue utilizado para moldear el pensamiento de los ciudadanos desde muy jóvenes. El ejemplo más claro es el de la *Cartilla Cívica*, documento en el que se condensaban los principios, valores e ideas con las que se identificaba el régimen y que se buscaban propagar entre la población. *La Cartilla*, apoyada y promovida por los intelectuales de la época, era repartida por el Partido Dominicano entre la ciudadanía, particularmente entre los estudiantes de escuelas públicas, para los cuales, el texto era de lectura obligatoria.

De igual manera, el Servicio Militar era forzoso en República Dominicana para los estudiantes de primaria y secundaria desde el año 1948 y sirvió para militarizar a la juventud, tenerla vigilada y adoctrinarla políticamente. Un último ejemplo es la existencia del grupo paramilitar la Guardia Universitaria, a al cual debían integrarse los estudiantes de la Universidad de Santo Domingo.

Otro aspecto emblemático del totalitarismo ejercido por la dictadura de Trujillo fue la particular personal del mandatario y el uso de la sexualidad femenina que éste utilizaba como fuente de poder. Mitificado por la serie de factores que ya hemos venido mencionando, Rafael Leónidas Trujillo era conocido por un sin fin de sobrenombres, por ejemplo, Generalísimo o El Jefe, dado su estatus de líder supremo; Benefactor y Padre de la Patria Nueva, por su labor como reconstructor e introductor de la modernidad; Chapita por su costumbre de portar numerosas condecoraciones; o el Chivo, por su insaciable apetito sexual, en relación al macho cabrío. Laura León Bonilla (2020) señala que:

Este dictador acumuló más poder que ningún otro de su tiempo, fue un hombre inteligente, con don de mando y un fuerte instinto para conocer las debilidades de

los seres humanos, y con mucha frialdad para aniquilarlos cuando no lo obedecían o no estaban dispuestos a servirles incondicionalmente. (125).

Entre las principales características de su personalidad destacaron el magnetismo, la teatralidad, la disciplina y la disimulación, así como una obsesión con su arreglo personal, el machismo y la asociación íntima entre el poder político y el aspecto sexual. En lo político, aplicaba una explotación a sus colaboradores que rayaba con el masoquismo y mantenía en público un comportamiento dirigido a imponerlo como figura del padre.

Para ello, Trujillo se presentaba ante sus subordinados como un progenitor y estos temían recibir su castigo o buscar su favor, a la manera de niños que dependían de él. El pueblo compartió esta visión de Trujillo, ya que el dictador se dedicó durante su gobierno a la creación de lazos familiares a través del compadrazgo, es decir, fungiendo como padrino de un sinnúmero de niños y niñas dominicanas. El régimen también fomenta una ilusión de familia nacional valiéndose de la creación de enemigos ficticios de la patria, cuyo supuesto objetivo era destruir al pueblo dominicano.

De la misma forma, otro de sus rasgos esenciales fue la continua exaltación del propio ser. Ya hemos aludido al cambio de nombre de la capital dominicana, a la cual podemos añadir el bautizo de la elevación más alta de la isla con el nombre de «Pico Trujillo»; pero instituyó también numerosas festividades en el calendario dedicadas a brindarle culto a él, a sus supuestas hazañas o incluso a miembros de su familia. Estas fechas generalmente eran celebradas con grandes desfiles cívicos, por ejemplo, el día 24 de octubre, cumpleaños del dictador, fue declarado como fiesta nacional a partir de 1938.

A pesar de la corrupción, la insensibilidad, la manipulación mediática, la violencia y la opresión, el dictador de alguna manera se concebía a sí mismo como un auténtico forjador de la patria: “Trujillo aparece como un dictador sanguinario y melómano (...) pero también como un hombre que está convencido de su misión y de la buena labor que hizo «a favor» de sus compatriotas, un hombre que no desea la riqueza por ella misma sino como instrumento de dicha «misión»” (Lefere 2009, 336). Al mismo tiempo fue concebido de diferentes maneras por cada estrato de la sociedad: “como uma pessoa carinhosa com sua família, divino para seus amigos, para a

população humilde e desinformada un semi-deus, e um monstro cruel e implacável para seus opositores, mais muita gente, inclusive intelectuais, viamno como um construtor do país.” (De Lanis 2005, 22).

Dos de los principales mitos que se fundaron alrededor de la figura del tirano, dándole cualidades sobrehumanas, fueron su mirada pesada, imponente y penetrante; y la capacidad que tenía para transpirar, o no hacerlo, a voluntad. Sin embargo, la mayor fama de Trujillo ante el pueblo está relacionada con su virilidad.

Una de las características más particulares de la dictadura de República Dominicana fue el papel que desempeñó la sexualidad como fuente de poder del tirano. Valencia Sala, estudiosa de la tiranía, asegura que uno de los principales comportamientos patriarcales del dictador fue el uso de la sexualidad femenina como un derecho. Así mismo, Giulia De Sarlo apunta que pocos dictadores llegaron a tener una relación tan obsesiva con las féminas como Leónidas Trujillo, que a pesar de sus 67 años, sostenía relaciones con distintas dominicanas de forma sistemática por medio de una red encargada de conseguirle mujeres.

De Sarlo (2012), analizando dicha conducta, apunta el sentido metafórico que implicaba la conquista y seducción exacerbada por parte del dictador y considera que el objetivo primario de Trujillo era la posesión, “la ampliación indefinida del sentido de poder físico” (203), es decir, a través de la posesión de las mujeres dominicanas, metafóricamente se apoderaba de la isla misma. El cuerpo femenino terminaba por ser una encarnación del territorio y del pueblo.

De tal suerte, Rafael Leónidas Trujillo mantuvo relaciones sexuales con múltiples mujeres dominicanas, entre las cuales puede contarse no solo a las hijas de obreros, campesinos o de la población humilde, sino también a las hijas y esposas de militares, senadores y funcionarios públicos, reafirmando así su poder sobre ellos. Valencia Sala (2013) señala que Trujillo no representa a un patriarca tradicional.

Trujillo hace uso del honor de sus subordinados y distribuye poder y favores de manera “clientelar”, pero no lo hace desde el espacio doméstico, sino desde el Estado. Ha convertido al Estado en su espacio doméstico y a sus generales y asociados en menores de edad, los cuales deben cederle a sus esposas como prueba de subordinación, lo cual les exige mantenerse como menores de edad e incluso les niega su capacidad de ser cabeza de sus propias familias. (86)

En efecto, el tirano solía mantener relaciones carnales con esposas o familiares cercanas de sus subordinados, ya fuera por una prueba de lealtad, por deseo sexual, o bien, por el simple capricho de humillar a sus subalternos. Pero son sin duda las dominicanas las que sufren en carne propia la vejación, al no tener más opción que servir como moneda de cambio en el reparto de beneficios y privilegios políticos, a los cuales ni siquiera tienen acceso.

El ex embajador Germán Emili Ornes Coiscou (1958), en su libro *Trujillo: Pequeño César del Caribe*, describe la conducta frecuente e indiscreta del dictador al momento de seducir mujeres, aseverando que Leónidas Trujillo llegó al punto de tener ayudantes especiales cuya función era conseguirle mujeres para su satisfacción, de tal manera varios dominicanos hacían fortuna con la belleza de sus hijas, hermanas, amigas o parientas. Así, el ex embajador observa y puntualiza que “como vive en un país latino, donde la hombría es todavía mediada por el número de mujeres que se haya sabido conquistar, las proezas de Trujillo con las mujeres atraen una gran parte de la atención pública.” (101).

Están tan insertadas en el imaginario colectivo las prácticas sexuales de Trujillo, que incluso, en ocasiones, la parte más pobre de la sociedad es la que entrega voluntariamente a las mujeres al dictador, Mario Vargas (2017) dice al respecto:

Una de las historias que más me impresionaron, y que escuché varias veces y también leí, fue que cuando Trujillo hacía sus giras por el país, los campesinos y la gente humilde, que sabían que al Jefe le gustaban mucho las mujeres, le regalaban a sus hijas. ¿Sería posible? Parecía una de esas típicas fantasías latinoamericanas. ¿Cómo que los padres regalaban a sus niñas? (101)

Sin embargo, la realidad dominicana para las mujeres poco tuvo que ver con la fantasía, pues predominaron en su lugar la depravación, el abuso y la injusticia.

Ahora bien, un cúmulo de factores internos y externos fueron acumulándose hasta precipitar la caída del dictador. Entre los principales eventos se pueden mencionar la invasión del 14 de junio de 1959, la *Carta Pastoral* publicada por el clero el 31 de enero de 1960, los asesinatos de Jesús de Galíndez y de las hermanas Mirabal, y, finalmente, el atentado fallido de Trujillo contra el presidente de Venezuela.

En primer lugar hay que abordar la invasión del 14 de junio de 1959. El ataque fue encabezado por exiliados dominicanos que habían formado distintas agrupaciones contra el régimen desde los países donde se hallaban desterrados, tales como el Frente Unido Dominicano en Puerto Rico, el Frente Unido Democrático en Nueva York, así como la Unión Patriótica Dominicana y el Frente Independiente Democrático Dominicano, ambos con sede en Venezuela. En marzo de 1959 estas organizaciones se unificaron bajo el Movimiento de Liberación Dominicana y “se organizó una expedición armada contra Trujillo desde Cuba que era apoyada por Fidel Castro. El 14 de junio del 56 combatientes arribaron a la isla comandados por Jiménez Moya. El 20 de ese mes desembarcaron por lanchas más combatientes.” (Torres, s.f., 11).

Aún cuando todos los guerrilleros fueron capturados o asesinados, el suceso representó el hartazgo que se gestó en la sociedad dominicana durante los años del régimen y marcó el surgimiento de un movimiento de oposición al régimen trujillista que retomó la fecha de la invasión como nombre, movimiento en el que se agrupaba una parte significativa de la juventud de clase media del país.

Otro factor en el debilitamiento de la tiranía, fue la *Carta Pastoral* publicada el 31 de enero de 1960, firmada por los obispos de República Dominicana. En la epístola, la iglesia, que había apoyado y solapado la dictadura, se manifestó por primera vez en contra de ésta y le pidió al régimen cesar los actos de violencia y represión desatados, precisamente, con motivo de la invasión antes aludida. Este hecho repercutió profundamente en la credibilidad de Trujillo ante la población, pues el cristianismo siempre había sido parte del discurso oficial, además de que el fervor popular se inclinó por otorgar más credibilidad a la iglesia que al gobierno.

Los asesinatos de los opositores políticos fueron otra causa del detrimento del régimen, en particular el del exiliado español, Jesús de Galíndez (homicidio al que se ha aludido previamente en este trabajo) quien había adquirido la nacionalidad norteamericana poco antes de ser secuestrado y asesinado por la tiranía, motivo por el cual el caso no pasó desapercibido para el gobierno estadounidense, que designó una comisión del FBI para investigar el suceso. Aunque no se llegaron a encontrar pruebas suficientes contra Trujillo, el hecho fue uno de sus descalabros internacionales más

significativos, pues derivó en la aplicación de sanciones económicas por parte de la O.E.A.

Otro asesinato con repercusiones significativas fue el de las hermanas Mirabal, opositoras al régimen trujillista. Patria, Minerva y María Teresa, fueron fervientes detractoras de la tiranía. Ellas y varios de sus familiares habían sido encarcelados en más de una ocasión y las hermanas contaban con amplio apoyo popular. El 25 de noviembre de 1960, tras una visita a sus esposos presos, fueron interceptadas por un grupo de agentes, quienes las golpearon brutalmente, las ejecutaron y arrojaron a un barranco al interior del *jeep* en que fueron emboscadas, con la finalidad de simular un accidente automovilístico. El hecho conmocionó e indignó a la sociedad dominicana, que, tras treinta años de régimen, no estaba dispuesta a caer en más farsas.

Asimismo, otro evento fue el atentado fallido que Trujillo orquestó y patrocinó contra el presidente venezolano Rómulo Bentarcourt. Con la intención de dar un golpe de Estado en colaboración con militares venezolanos, se hizo estallar un coche bomba cuando la comitiva del mandatario pasaba junto a éste, el ataque no pudo matar a Bentarcourt y las averiguaciones demostraron que el autor intelectual del atentado había sido el presidente dominicano, información que le valió el repudio internacional.

La dictadura terminó el 30 de mayo de 1961, fecha en que Trujillo es emboscado y asesinado a tiros por un grupo de conspiradores formado en su totalidad por antiguos trujillistas.

Como puede observarse, la Era Trujillo (1930 – 1961) fue una etapa sanguinaria y opresiva, el dictador y su círculo cercano dominaban la actividad política, cultural y económica; la población era aterrorizada por medio de la violencia y de la opresión sexual, a la par que la atraían a través de la figura mitificada del líder del poder ejecutivo.

A lo largo de este primer capítulo abordamos el contexto previo a la dictadura, el cómo se dio el ascenso y permanencia del tirano Rafael Leónidas Trujillo en este país caribeño, así como su forma de gobernar. En cuanto al periodo previo a la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo destacamos la época de fluctuación presidencial tras la muerte de Ulises Heureaux (1899 – 1915), el periodo del gobierno militar intervencionista con la creación de la Guardia Nacional y la aplicación de diversas leyes como medio de

control (1916 – 1924) y la presidencia de Horacio Vázquez (1924 – 1930), periodos en que destacamos la inestabilidad política y económica debido a las deudas externas contraídas con Estados Unidos, así como un ambiente de escaso desarrollo urbano y bajos índices de alfabetización.

Todas estas situaciones prepararon el terreno para la ascensión de Trujillo, pues éste, al haber iniciado su trayectoria militar desde una edad temprana uniéndose a la Guardia Nacional, fue escalando en las distintas instancias militares y gubernamentales, convirtiéndose en uno de los más favorecidos por la intervención extranjera y su posterior desalojo, al quedar como principal encargado del aparato militar.

A lo largo del capítulo destacamos que, además de la amplia formación militar estadounidense, Trujillo aprovechó dicho periodo para establecer conexiones favorables con los militares, la iglesia, las esferas económicas y los intelectuales del país, y cómo esta última situación le ayudó a crear una imagen positiva. De tal forma, cuando finalmente Trujillo se hizo con el poder político institucional, su dictadura implicó un intento por homogenizar el pensamiento a través de la ideología dominante basada en el anticomunismo, la xenofobia dirigida hacia los haitianos y el culto a la personalidad del líder. Interfiriendo de forma directa no solo en el ámbito económico, sino también sobre el social y cultural, llegando a afectar lo privado, rasgos que se corresponden con las características del totalitarismo descritas en la primera parte del capítulo. Juan Carlos Torres Reyes señala que el trujillismo:

Dominó las emociones de un pueblo inconforme con el gobierno de turno, creó un clímax violento y aplastó sin misericordia a sus adversarios y, mediante el apoyo incondicional de los intelectuales y la iglesia, logró someter al pueblo al punto de doblegar por completo su voluntad (...) [además] tergiversó la realidad social negando el sufrimiento de las masas [y] justificó la imposición del bien a través de la violencia. (Torres, s.f., 14).

Se señaló que tanto la reconstrucción de la capital como la matanza de perejil en 1937, crearon una idea fundacional, al establecer el ingreso a la modernidad y delimitar unas fronteras claras, permeando con ello en el imaginario dominicano la idea de que Trujillo era el reconstructor y fundador de la nueva era. Por si ello fuese poco, algo similar

ocurrió en el ámbito económico, ya que al ponerse el Estado al servicio del capitalismo se generó una sensación de modernización y mayor apertura comercial extranjera, no obstante, esto se realizó a costa de una monopolización con la que el dictador se enriqueció en gran medida.

La autoridad militar, la propaganda, el uso de grupos paramilitares y del aparato educativo fueron algunos de los medios por los cuales la dictadura se perpetuó en el poder durante 31 años. El partido Dominicano fue la principal institución coordinadora de estos instrumentos, entre los que se encuentran la cárcel, el espionaje, la censura y el asesinato; así como la continua realización de eventos públicos masivos, la propaganda, la denuncia en medios de comunicación y la instauración de documentos afines al régimen como lectura obligada en las escuelas públicas.

Por otra parte, la imagen del dictador fue encumbrada al nivel de de una figura mítico-paternal por diferentes factores, tales como su personalidad y apetito sexual, así como por la imagen que crearon los intelectuales del régimen y que fue difundida continuamente por medio de la propaganda.

Por último, Trujillo se valió de la sexualidad como una fuente de poder, obligando a sus colaboradores a entregarle carnalmente a sus esposas e hijas a cambio de beneficios políticos, o bien, para evitar represalias, además de esto, contaba con organizaciones particulares dedicadas a conseguirle compañeras sexuales al dictador, lo cual acarreó un fuerte sufrimiento para la población femenina de la época.

De tal forma, si bien hubo un crecimiento o desarrollo en República Dominicana durante la dictadura, el precio fue la supresión de las libertades individuales, la desaparición forzada de opositores, el uso de la mujer como moneda de cambio, la pérdida de la dignidad, sin contar las innumerables muertes dentro y fuera del país. Situaciones que se observan tanto en la novela *La fiesta del chivo* como en la cinta cinematográfica *The feast of the goat*, evidenciando una faceta atroz de dicha época y, sobre todo, de los últimos años de la misma.

CAPÍTULO 2

Delimitaciones metodológicas

En este capítulo se expondrá de manera concisa los elementos teóricos de la investigación. En primer lugar abordaremos la metodología a utilizar en el desarrollo del análisis, la cual corresponde a la glosemática narrativa propuesta por Lauro Zavala. Dicha metodología considera a la adaptación cinematográfica como una «traducción intersemiótica» y toma en cuenta, a su vez, cuatro planos semióticos de la narración: forma y sustancia del contenido, así como sustancia y forma de la expresión. Es decir, que analiza el género de la historia y su ideología, así como el lenguaje semiótico y la estructura narrativa del discurso, entendiendo por discurso el *cómo* se cuenta y por historia el *qué* se cuenta.

Una vez explicada la metodología mencionada, procederemos a abordar los aspectos relativos a tres de los cuatro plano mencionados, es decir, el género, la estructura narrativa y a la ideología, correspondientes a la sustancia del contenido, a la forma de la expresión y a la forma del contenido², por ser éstos los planos del esquema analítico que se explican con mayor fundamento teórico, en comparación con el lenguaje semiótico, el cual, dejaremos para el último capítulo de la investigación.

2.1 PANORAMA DE LA TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA Y DE LA GLOSEMÁTICA NARRATIVA

A continuación, explicaremos brevemente la importancia y ventajas de estudiar el proceso de transformación de la obra literaria a una obra fílmica desde la perspectiva de la traducción intersemiótica. Luego, presentaremos el modelo de Lauro Zavala denominado «glosemática narrativa», el cual nos permitirá entender y analizar los cuatro planos de la obra literaria y de la cinematográfica, respectivamente. Después, describiremos los elementos que entran en juego al momento de clasificar una obra

2 Se ha elegido este orden para desarrollar el análisis debido a que los dos primeros planos a abordar, es decir, género narrativo y estructura narrativa, brindan elementos que permiten una mayor comprensión de la ideología.

literaria y una obra cinematográfica dentro de un género artístico, posteriormente expondremos los motivos por los cuales corresponden a los géneros propuestos en el trabajo; es decir, a la novela de la dictadura y al thriller político; para finalizar, elucidaremos acerca de la ideología que cada una refleja.

La relevancia de abordar la relación entre ambas obras artísticas como una traducción intersemiótica radica en ir más allá del concepto de «adaptación», pues, aunque ambos términos se refieren al proceso por el cual una obra cinematográfica se inspira en una literaria, la traducción intersemiótica, a diferencia del concepto de adaptación, involucra una visión más amplia de las etapas por las cuales un producto artístico se transforma en otro con cualidades semióticas distintas al original.

La traducción intersemiótica es una noción creada por el lingüista Roman Jakobson en 1959 y reforzada por los postulados de Hjemslev y Greimas. El concepto ha sido recuperado por los ámbitos de la semiótica, el análisis literario y el análisis cinematográfico. En la actualidad, las teorías lingüísticas y semióticas de la narrativa junto con la teoría de la traducción son las bases de su estudio. Zavala (2019) define la traducción intersemiótica como la extrapolación de principios formales de un sistema semiótico a otro. (49).

Dicha extrapolación puede ir en múltiples direcciones y puede involucrar los entrecruzamientos entre las áreas de la pintura, la arquitectura, el teatro, la música y la oralidad; pero también formas más modernas de diferentes expresiones semióticas, como la animación digital, el cómic o el manga. No obstante, la situación más estudiada es el paso de la literatura al cine, dado la amplia tradición de estudios entre ambas disciplinas y la cualidad narrativa que ambos medios comparten.

Es importante mencionar que el término de traducción intersemiótica ha sido puesto en duda por autores como Umberto Eco, por ello, existen y se han propuesto otros vocablos para designar el fenómeno, como «trasposición» o «transvase», por ejemplo. Sin embargo, como señala Morales Zea (2022), la falta de un consenso general en ámbito académico y la mayor antigüedad favorecen la utilización de la expresión «traducción intersemiótica». (605)

En el análisis de una traducción intersemiótica se busca responder a la pregunta ¿Cuáles son los componentes formales que caracterizan a cada sistema semiótico?

Este tipo de análisis, en efecto, pretende establecer las equivalencias entre los dos lenguajes involucrados en la traducción, utilizando en el proceso diversos conocimientos de sus cualidades y posibilidades, así como de sus funciones, estructuras narrativas y efectos retóricos. En el proceso de la traducción siempre ocurre una transformación en el medio por cual se expresa la narración y, por ende, en su género artístico. Pero, por otra parte, también se busca una fidelidad a la estructura narrativa y a la ideología de la obra original. El análisis explora cómo estos campos se expresan en cada discurso.

Aunque existen otros modelos para el estudio de la traducción intersemiótica, como el cronotopo, el concepto de semiosfera, y el Análisis Multimodal del Discurso, consideramos la glosemática propuesta por Lauro Zavala como el más propicio para nuestro análisis, por ser el más completo. Inclusive, este modelo es definido por Morales Zea (2022) como “una síntesis de teorías semióticas aplicadas al análisis de obras transmutadas” (603). Además, la autora resalta como virtud la inclusión de los elementos de cada sistema semiótico y la esquematización que permite mayor orden y claridad en los estudios, en comparación con otros modelos.

Otra de las ventajas de esta perspectiva con respecto a los análisis que abordan el proceso como una adaptación, es que éstos se centran en la fidelidad de la obra traducida con respecto al texto original, mientras que en la traducción intersemiótica el proceso se considera como una interpretación, inclusive como una creación; por ello, puede ser estudiada desde el texto de llegada con independencia a las alteraciones a la obra de origen.

Además, la esta perspectiva estudia con mayor meticulosidad la especificidad de los lenguajes involucrados, es decir, el lenguaje original y el de llegada, sus similitudes y diferencias formales; así como todos los planos de significación que se ponen en juego durante la traducción.

Ahora bien, el esquema de Zavala de la glosemática narrativa posee como principales bases teóricas la propuesta de Jakobson y, sobre todo, el modelo glosemático del lingüista danés Louis Hjelmslev. Este modelo tiene como propuesta fundamental la existencia de cuatro planos de significación dentro de una narración, planos que parten de la dualidad «contenido» y «expresión». Entendiendo, en primer

lugar, «contenido» como «historia», es decir, como la sucesión de hechos relatados con sus respectivos personajes y acciones; y, en segundo lugar, «expresión» como el «discurso», esto es, el medio por el cual se narran estos hechos. De esta manera, un contenido puede manifestarse a través de diferentes expresiones, o bien, dicho en otras palabras, una historia puede contarse en diferentes discursos tales como la literatura, el cine u otros medios.

A su vez, la dualidad «contenido» y «expresión» se desdobra en cuatro planos: la forma del contenido (es decir, los componentes que diferencian al código utilizado) y la forma de la expresión (es decir, la dimensión estructural de la narración) por una parte; y la sustancia del contenido (la ideología que la historia conlleva) y la sustancia de la expresión (el lenguaje utilizado para narrar la historia), por otra. El esquema queda de la siguiente manera:

Expresión (Discurso o cómo se cuenta)	Contenido (Historia o qué se cuenta)
Sustancia = Medio o lenguaje semiótico	Sustancia = Ideología
Forma = Estructura narrativa	Forma = Componentes del género narrativo

Figura 3: Esquema de la glosemática narrativa propuesta por Lauro Zavala. Elaboración propia basada en *La traducción intersemiótica en el cine de ficción*.

Es relevante resaltar la importancia del esquema como un todo ya que, como señala Lauro Zavala (2019), “cada uno de estos cuatro planos semióticos es indisoluble de los otros, y su reconocimiento permite precisar la naturaleza de todo lenguaje, más allá de la lingüística del mismo Hjelmslev, es decir, en el terreno de los sistemas semióticos.” (49).

Es por ello que el reconocimiento individual de cada plano en ambos lenguajes nos permitirá un análisis completo de la relación que se establece entre la novela *La fiesta del Chivo* y la película *The feast of the goat*. Debido a que cada uno de los lenguajes semióticos se distingue del otro por características y componentes que le son únicos. El análisis de la traducción intersemiótica se centrará en estos elementos con el

fin de identificar no sólo las similitudes y diferencias, sino también las soluciones que cada sistema emplea en la narración de una misma historia y las implicaciones de éstas en todos los planos de la narración.

Lo primero consiste determinar los lenguajes que están en juego en la traducción, es decir, la sustancia de la expresión, éstos pueden ser de carácter literario, audiovisual, oral o escénico, entre otros; en nuestro caso la traducción se da de un lenguaje literario a uno cinematográfico o audiovisual. Mientras la literatura crea sus realidades por medio de las posibilidades del código del lenguaje verbal, tales como la narración, la descripción o el diálogo, el cine lo hace mediante la combinación simultánea de cinco elementos, los cuales son: imagen, sonido, puesta en escena, edición y narración. (Zavala, 2007).

Una vez reconocidos, puede estudiarse de qué manera se organiza cada uno para crear una estructura particular, esto es, la forma de la expresión o la estructura narrativa, la cual varía de acuerdo a las propias posibilidades de su discurso semiótico.

Por otra parte, al abordar la forma del contenido de las obras estudiadas es necesario definir los componentes del género narrativo al que corresponden. Cabe mencionar que el presente trabajo plantea que éstos pertenecen a la «Novela de la dictadura» en el caso de la novela, y al «Thriller político» en el caso de la cinta.

Por último, tanto en la materia de la expresión como en los componentes formales se articula una determinada ideología, es decir, la sustancia del contenido, la cual se expresa a través de ciertos elementos como el empleo del lenguaje verbal, de la puesta en escena y de la estructura narrativa, Lauro Zavala (2019, 50) señala que “algunos indicadores de esta materia se encuentran en el título, el género y las mismas estrategias de intertextualidad, pues todo ello constituye una red de anclajes semióticos que indican al lector (o espectador) la naturaleza del diálogo que el texto establece con otros textos o contextos.”

Al finalizar el análisis aplicado por medio de la glosemática narrativa, podremos precisar los siguientes puntos con la finalidad de tener una visión integral de la traducción intersemiótica entre la novela y la película *La fiesta del Chivo*.

1. Sistema glosemático de cada medio (sustancia de la expresión).
2. Componentes formales de cada sistema semiótico.
3. Distribución de estos componentes en cada uno de los planos glosemáticos.
4. Similitudes y diferencias.

2.2. FORMA DEL CONTENIDO, FORMA DE LA EXPRESIÓN Y SUSTANCIA DEL CONTENIDO

2.2.1. Género narrativo

Comenzaremos el análisis de los cuatro planos narrativos por la forma del contenido, es decir, por el género narrativo de ambas obras. El término género proviene del latín *genus* y del griego *genos*; el primero se refiere a familia, naturaleza o modo; mientras el segundo significaba origen, especie o clase. En efecto, la palabra género, incluso en su uso más cotidiano, se utiliza, en primer instancia, para aglomerar elementos pertenecientes a una misma clase y, en segunda, para diferenciarlos de otras agrupaciones con cualidades marcadamente distintas. El caso más común es la oposición entre el género masculino y femenino, por citar un ejemplo sencillo.

En la literatura, el término hace alusión a la “expresión con la que se denomina un modelo estructural que sirve como criterio de clasificación y agrupación de textos (...) y como marco de referencia y expectativas para escritores y público.” (Estébanez 2001, 466). Sin embargo, el término reviste una mayor complejidad, pues existe toda una teoría de los géneros literarios que estudia su origen, evolución, interrelación o su cantidad, entre otros elementos.

Dicha teoría cuenta con una amplia tradición, marcada por tres etapas fundamentales: la etapa clásica, la teoría romántica de los géneros, y, por último, el formalismo ruso y las escuelas de crítica literaria del siglo XX. La primera abarca desde Platón y Aristóteles hasta el neoclasicismo del siglo XVIII, la segunda etapa surge durante el romanticismo y encuentra en la *Estética* de Hegel su expresión más lograda, mientras el último periodo involucra diversas corrientes además del formalismo ruso,

tales como el estructuralismo, la semiótica, la teoría de la recepción, el *new criticism*, entre otras.

A pesar de las numerosas aristas que el tema involucra y de los diferentes postulados que se han hecho desde la antigüedad grecolatina hasta nuestro días, podemos señalar, de manera general, los siguientes fundamentos del estudio actual de los géneros:

- El género es un criterio de clasificación que ha existido en todas las épocas de la historia de la crítica literaria desde sus orígenes en la antigüedad grecolatina.
- Un género puede corresponder en ocasiones a un período histórico específico, pero, por otra parte, obras escritas en diferentes temporalidades pueden formar parte de un mismo género.
- La inclusión de obras específicas dentro de un género no se basa únicamente en similitudes temáticas, sino en funciones análogas, tales como personajes, lugares, estructuras, orientaciones, entre otros.
- A partir de su inclusión en un género, cada obra forma parte de una red de relaciones con otras obras. Por otra parte, la relación que una obra establece con determinado género puede ser una relación de pertenencia o de transgresión, según su apego o desviación a los elementos constitutivos del mismo.
- Dos de los principales rasgos de los géneros son su capacidad de evolución y su hibridez, es decir, la combinación o roce entre géneros.
- Los géneros pueden entenderse en dos acepciones, primero, como géneros fundamentales y, en segundo lugar, como géneros históricos.
- Los géneros fundamentales tienen su origen en los postulados de la *Poética* de Aristóteles y se dividen en épicos-narrativos, poético-líricos y dramáticos, los cuales, a su vez, tienen una amplia gama de subgéneros o géneros históricos.
- Los géneros históricos, por su parte, son realizaciones concretas de los géneros fundamentales, surgen cuando un autor escribe una obra que innova el paradigma de la creación y se presenta como modelo iterable para otros

autores, quienes imitan y perpetúan el nuevo género. Es decir, son aquellos que la crítica literaria ha postulado a través del desarrollo histórico de la literatura.

- La crítica actual se decanta por concebir los géneros literarios de acuerdo a la acepción de géneros históricos y a estudiarlos desde un enfoque descriptivista, no prescriptivista.

Desde la perspectiva histórico-descriptivista, Demetrio Estébanez Calderón define al género como “un conjunto de rasgos de composición que atañen a la forma, estructura, temática, modos y tono, elementos que lo constituyen como modelo estructural imitable y como norma histórico-literaria, que sirve de punto de mira a los escritores y de horizonte de expectativas al público lector.” (Estébanez 2001, 471). En suma, el género es un concepto que clasifica y agrupa obras basado en las similitudes temáticas y, principalmente, en las semejanzas entre recursos composicionales entre distintos textos literarios.

Ahora bien, enfocándonos en la obra que nos atañe, *La fiesta del Chivo*, ésta puede clasificarse³, según el género fundamental, entre las obras épico-narrativas, particularmente en la novela, y más específicamente en la “Novela de espacio”, la cual es definida en el *Diccionario de términos literarios* como “aquella en que la descripción de los ambientes sociales o del marco histórico constituye el eje central sobre el que se desarrolla la trama”. (Estébanez 2001, 749).

En efecto, *La fiesta del Chivo* puede definirse como una narración, ya que privilegia el sentido de la acción sobre el diálogo o el lirismo como formas de expresión, esta narración se distribuye en veinticuatro capítulos y su trama se desarrolla, por medio de la anacronía (como se verá en el apartado siguiente), durante la dictadura totalitaria del Rafael Leónidas Trujillo en República Dominicana.

Esta última característica mencionada, es decir, el marco histórico como hilo central de la trama, nos permite postular que la obra, en cuanto a los géneros históricos, puede clasificarse, en primer momento, dentro del subgénero denominado «Nueva Novela Histórica Latinoamericana» y posteriormente, de manera más precisa,

3 A continuación se añaden distintas clasificaciones de la novela aplicables a *La Fiesta del chivo*, se presentan desde lo general, hasta las particular.

en el género llamado «Novela de la dictadura». A continuación, señalaremos las características principales de ambos géneros con el fin de probar lo dicho.

Al referirnos al primer concepto enunciado, podemos señalar que la Nueva Novela Histórica Latinoamericana es una categoría que surge de un género preexistente, consolidado y reconocido a nivel general por la crítica literaria, nos referimos a la Novela histórica. Éste engloba aquellas obras literarias que tratan algún tema pasado desde una perspectiva histórica, respetando las peculiaridades de ese pretérito, pero revitalizándolo a través de la expresión literaria. La novela histórica surge en el siglo XIX en Europa,⁴ como expresión del romanticismo y la adquisición de conciencia nacional por parte de la sociedad, pero el género adquiere mayor notoriedad durante el siglo XX.

En la Novela histórica hay dos tipos de discursos que dialogan entre sí, el literario y el histórico, en una aparente contradicción, ya que el primero suele asociarse con la ficción, y el segundo con lo real o comprobable.⁵ La confluencia de ambos tipos de textos ha generado diversas reacciones desde la consolidación del género. Por un lado, los historiadores temen perder el estatuto epistemológico de su disciplina, ya que su objeto de estudio sufre procesos de ficcionalización; mientras que los escritores se valen de la historia como disciplina sin ninguna pretensión histórica. Asimismo, toda lectura está sujeta a ciertos pactos regulados por instituciones sociales y por usos prácticos y tradicionales, esto quiere decir, que cuando al abordar un texto literario se acepta un pacto ficcional, mientras que al hacerlo con una obra histórica, se asume que los hechos descritos son verdaderos.

Hayden White (2003), estudioso del género cuestiona el valor intrínseco de ambas disciplinas y habla de «la veracidad del discurso literario» y la «ficcionalidad del discurso histórico», mientras Noé Jitrik (1995) define a la Novela Histórica como un acuerdo, probablemente nunca respetado en su totalidad, entre la verdad y la mentira. Podemos señalar algunas características generales de la Novela Histórica:

4 Se considera al escritor escocés Walter Scott como fundador del género, particularmente con su obra *Waverly* publicada en 1814. Otros autores europeos que imitaron el modelo de Scott y contribuyeron a su consolidación durante el siglo XIX fueron Víctor Hugo, Alejandro Dumas, Alessandro Manzoni y León Tolstoi. En América, la primer obra perteneciente al género fue *Xicotencatl* publicada en 1826. (Prado Alvarado 2017, 9)

5 El debate sobre la distinción entre un relato de corte histórico y uno de tipo ficcional se remonta a Aristóteles, quien ya separaba ambos tipos de relatos, puesto que el primero competía, a su parecer, a los acontecimientos y hechos reales, mientras el segundo atañía a sucesos imaginarios.

- Sentido histórico.
- Personajes y ambientes extraídos de la época representada.
- La verosimilitud de la obra depende del realismo.
- No puede evitar anacronías, ya que hay un choque entre el tiempo representado y el tiempo de la representación.

Con respecto a la Nueva Novela Histórica Latinoamericana se diferencia de la Novela Histórica tradicional, principalmente, en que la primera busca en el pasado el esclarecimiento de su presente, mientras que la segunda toma el momento histórico como mero telón de fondo para el desarrollo del relato. A su vez, Martha Lucía Rubiano (2001) señala que, a diferencia de la Novela Histórica europea, la cual surge como una búsqueda de identidad social, en América Latina el género se produce como una búsqueda de identidad nacional en oposición con el «otro»,⁶ esto es, con Europa.

El surgimiento de este nuevo género se da en la segunda mitad del siglo XX, ya que en este período hay un apogeo de la novela histórica, no sólo por su producción, sino también por su alta calidad literaria y estética, ya que sobrepasa la audacia y el cuestionamiento a los modelos anteriores, tanto en sus aspectos artísticos como historiográficos⁷. El escritor ficcionaliza la historia oficial, la reescribe desde una perspectiva crítica, la cuestiona y la desacraliza, mira el pasado desde un presente en crisis; selecciona, ordena y jerarquiza sucesos cruciales de la historia conforme a su comprensión de la realidad. El uso de elementos ficticios cumplen una función informativa, coyuntural y contextual.

A su vez, la Nueva Novela Histórica Latinoamericana surge en un contexto de crisis sociales, económicas y políticas originadas principalmente en la década de los setenta, tales como el fracaso y desencanto de la Revolución Cubana, el auge de

6 Dicho de otra manera, la Novela Histórica europea tenía el objetivo de crear una conciencia nacional y familiarizar a los lectores con eventos y figuras del pasado, mientras la Nueva Novela Histórica Latinoamericana indaga sobre las identidades espacial, cultural e histórica latinoamericanas, la cual explora desde una contraposición con Europa, mientras propone la recusación de la historia oficial y del pasado.

7 Es prudente hacer una distinción entre términos. La historia es la disciplina que estudia y narra de manera cronológica los sucesos pasados en distintos ámbitos (políticos, culturales, sociales, económicos, etc) de una nación; mientras la historiografía es el “estudio bibliográfico y crítico de los escritos sobre historia y sus fuentes, y de los autores que han tratado de estas materias” (Real Academia Española, 2023)

dictaduras en América Latina, el aumento de crimen institucionalizado, entre otros. Todos estos factores facilitan la proliferación de nuevas tendencias estéticas, así como de corrientes de pensamiento o sensibilidad y estados de ánimo acordes al momento histórico. Simultáneamente, se cuestiona y debate sobre los modelos literarios predominantes durante la primera mitad del siglo XX, así como el concepto de historia y sus discursos.

Seymour Menton es el primero en hacer una distinción entre la Novela Histórica tradicional y aquella que surge en América Latina en el siglo XX, acuñando así el término «Nueva Novela Histórica Latinoamericana». Para Menton este tipo de obra “retoma la historia despojándola de sus aspectos oficialistas para ponerla bajo la luz de la crítica implacable, de la reinterpretación renovadora.” (Perdomo 2014, 22). Posteriormente, Menton distingue 6 rasgos característicos:

- Exageraciones (hipérboles), anacronismos y omisiones para distorsionar conscientemente los sucesos históricos, con el fin de cuestionar su veracidad y verosimilitud.
- Ficcionalización de personajes históricos, en contraposición con el uso exclusivo de personajes ficticios de la Novela Histórica Tradicional.
- Metaficción.
- Intertextualidad.
- Carácter dialógico, carnavalesco y paródico.

En la Nueva Novela Histórica Latinoamericana, la ficción se construye mediante un modelo de acciones o sucesos reales, con el cual se crea la ilusión de un auténtico proceso histórico, aunque éste sea sólo una reconstrucción imaginativa sin la fidelidad cronológica exacta requerida por la historia. Se busca la identidad en el pasado, incluso si este es inventado o reinterpretado desde el presente y, por otro lado se le da una voz testimonial a los oprimidos y marginados, quienes, en el discurso oficial, no escriben ni figuran en la historia. Es por ello que Fernando de Aínsa (1996) ubica dos tendencias dentro del género:

- Novelas que pretenden reconstruir el pasado, basadas en fuentes historiográficas.
- Novelas que pretenden deconstruir⁸ el pasado, basándose en la imaginación del autor.

Al mismo tiempo, Olga Fernández (2019) identifica las tres épocas más representativas del pasado latinoamericano que la Nueva Novela Latinoamericana reproduce:

- La conquista y la colonización.
- Las guerras de independencia y fundación de naciones independientes en el s.XIX.
- Época de las dictaduras latinoamericanas, principalmente en el s.XX.

Como bien señala Magdalena Perkowska-Alvarez (2016):

Lo que parece suceder en el caso de la novela histórica latinoamericana es no sólo una prodigiosa proliferación de innovaciones o transgresiones en los márgenes genéricos, sino también una difuminación de los rasgos del centro. Se pueden discernir todavía algunas características básicas comunes (...), pero casi todas las novelas enfatizan los elementos periféricos que se encuentran en un constante juego de creación y transformación. (184).

Tomando en cuenta la aportación de distintos autores, podemos condensar de manera general las características esenciales de la Nueva Novela Histórica Latinoamericana:

- Reconstrucción, a través de la narración, de una problemática específica en un periodo histórico concreto.
- La compaginación de una estructura discursiva compleja y una trama ficcional con una base histórica documentada y verificable.
- La intención de una relectura y reescritura de la historia basada en un historicismo crítico.

8 Se entiende el término deconstrucción como el “desmontaje de un concepto o de una construcción intelectual por medio de su análisis”. (Real Academia Española, 2023)

- Focalización centrada en uno o varios personajes, para subrayar la subjetividad de la historia oficial.
 - La multiplicidad de perspectivas, las cuales cuestionan la existencia de una verdad única y proponen la pluralidad de verdades históricas.
 - La superposición de tiempos históricos diferentes por medio del anacronismo.
 - La intertextualidad y la metaficción.
 - Cuestionamiento, desmitificación e impugnación de la legitimidad oficial histórica.
 - Ausencia de narrador omnisciente.
 - Aparición e incorporación de personajes silenciados históricamente.
 - “Referencia al pasado a través de los personajes o narradores que producen el cambio o sufren las consecuencias.” (Perkowska-Alvarez 2016, 138).
 - Alteración o cuestionamiento de la «historia oficial».
 - Multiplicidad de discursos.
 - Distanciamiento de la solemnidad historiográfica a través de la parodia.
- Fuentes auténticas tratadas de forma hiperbólica o grotesca.

Ahora bien, continuando con la especificidad de géneros literarios, como se mencionó, dentro de los tres períodos históricos principales que abarca la Nueva Novela Histórica Latinoamericana se encuentra la etapa de las dictaduras, de la cual surge la denominada «Novela de la dictadura», cuyo principal elemento es la presencia de la figura hegemónica del dictador sobre los ámbitos políticos, culturales, económicos y sociales del país que gobierna. Durante el siglo XX, las novelas que describían la realidad de los regímenes dictatoriales en Latinoamérica fueron consideradas un subgénero propio debido a su proliferación, a su calidad literaria, su profundidad en la escritura y al prestigio de sus autores; a dicho género literario se le nombró «Novela de la dictadura» y entre las más importantes se encuentran obras de escritores como Augusto Roa Bastos, Ramón Valle-Inclán, Jorge Zalamea, Enrique Lafourcade, Arturo Uslar Pietri, Martín Luis Guzmán, José Donoso, Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez, entre otros. Tal como señala Cecile Brochard (2018), “las novelas de la dictadura están (...) en busca de esa «verdadera relación entre poética y política» al

integrar la pluralidad, la diversidad, el intercambio; al tiempo que condenan lo unívoco, el sistema, la tiranía; su poética refleja la «diversidad-mundo» siempre amenazada con la extinción por los imperativos políticos” (24).

La novela de la dictadura gira entorno a la figura del dictador, mostrando el egocentrismo de estos personajes al punto de llegar a ser causa de su propia ridiculización y reflejando cómo estos dictadores se mantiene en el poder gracias a una red de espionaje, al terror de sus súbditos y a la represión indiscriminada y sistemática.

La larga duración de los períodos dictatoriales, así como su papel determinante en Latinoamérica, es una de las posibles causas de la tendencia de sus escritores a tocar estos temas en su narrativa, ya que, junto al periodo emancipador de los países latinoamericanos en el siglo XX, surge un ímpetu romántico-creativo que lleva a la mayoría de los creadores a usar su pluma como arma en favor de la independencia de su patria y como muestra de su ideología política que busca la estabilidad y el progreso. En efecto, muchos literatos hispanoamericanos a mediados del siglo pasado retratan distintas sociedades de forma crítica y permiten vivir el terror y la cólera de diversas dictaduras mediante sus obras, llevando al lector a pensar en las circunstancias que generan la aparición de estos regímenes.

La primera obra considerada como novela de la dictadura es *Amalia* (1851) de José Mármol, pero es a partir de la trilogía formada por *Yo el Supremo* (1974), *El recurso del método* (1974) de Carpentier y *El otoño del Patriarca* (1975) de García Márquez (obras en las que se incorpora la conciencia del dictador como centro de la trama) que puede hablarse propiamente de la novela de la dictadura.

Hay, por lo tanto, una inversión de la visión en este tipo de obras, ya que los nuevos narradores de este género se instalan en la conciencia misma del tirano, situándose en el centro del poder y observando el universo a través de las operaciones concretas del dictador, interrogando así su poder omnímodo y poniendo al descubierto los motivos ignorados de su actuar. Con estos nuevos narradores la novela se acerca a la aprehensión de la realidad social de Latinoamérica creando una especie de arquetipo. Escuchar la voz del opresor lleva al lector a permanecer en un perpetuo

reajuste ético y a buscar darle sentido a esa polifonía⁹. “Las novelas de la dictadura contemporánea provenientes de (...) Hispanoamérica poseen la singularidad de no optar por una colectividad tranquilizadora, sino dejar oír las voces del verdugo.” (Brochard 2018, 21)

A diferencia de la novela política occidental, la poética de las novelas hispanoamericanas opta por una estética del caos como contrapunto a la ideología dictatorial, realizando así una reflexión sobre la ética novelesca en torno a la autoridad al plantear diversos cuestionamientos. La novela contemporánea integra la pluralidad y lo polifónico en su lucha contra la propaganda del discurso dictatorial o tiránico unívoco y manipulador, mostrando, de tal forma, una visión que busca ser reflejo de la memoria colectiva. Neslihan Kadiköylü (2012) señala que “El dictador, el patriarca, el caudillo, el supremo o el generalísimo no son solo arquetipos latinoamericanos sino intentos por reescribir la historia y seguir las huellas de su propia realidad en el pasado y en el presente.” (236).

En efecto, podemos afirmar que en *La fiesta del Chivo* se encuentran presentes la mayoría de las características a las que hemos aludido al hablar de la Nueva Novela Histórica Latinoamericana y de la Novela de la Dictadura. En primer lugar se reconstruye la dictadura totalitaria de Rafael Leónidas Trujillo en República Dominicana (1930-1961) y se desarrolla la problemática específica del tiranicidio llevado a cabo por antiguos miembros del régimen.

Esta es la base histórica comprobable sobre la que se funda la novela, a la cual se le añaden elementos ficticios, entre los cuales sobresale la trama que corresponde a Urania Cabral, personaje sin paralelismo histórico real, pero que simboliza un grupo de la sociedad profundamente afectado durante la dictadura.

A su vez, la perspectiva que se da desde este personaje ficticio en la novela es un claro ejemplo de la relectura y reinterpretación crítica del pasado expresado en la novela, así como del cuestionamiento a las versiones históricas oficiales. Esto dado que, dentro de la diégesis, Urania representa a una dominicana con amplia cultura y conocimiento que regresa a su país, treinta años después de terminada la dictadura,

9 El término polifónico hace alusión a la pluralidad de voces narrativas dentro de una obra. El concepto será explorado con mayor detenimiento en el capítulo siguiente.

para cuestionar a su padre sobre su participación en un régimen que ella misma vivió, pero que no alcanzó a comprender en su momento, dado su edad e inocencia.

En cuanto a elementos formales, coincide la ausencia de un narrador completamente omnisciente y la utilización de distintas focalizaciones, ya que, en *La fiesta del Chivo*, la obra se focaliza hasta en diez personajes distintos, tomando en cuenta a los dos coprotagonistas, Trujillo y Urania; a los seis miembros de la conspiración, Amado García, Antonio de la Maza, Antonio Imbert, Salvador Estrella Sadhalá, Pedro Livio y Modesto Díaz; y a dos miembros del régimen, Puppo Román y Joaquín Balaguer. Coincide también el anacronismo, el cual será explicado de manera más precisa en apartados siguientes.

En cuanto a los protagonistas, hay una desmitificación del personaje histórico de Trujillo, pues a pesar de que la novela expresa elementos que elevan a Trujillo a un nivel sobrehumano, como su mirada penetrante, el hecho de controlar a voluntad su sudor o su impecable pulcritud; se ahonda también en su enfermedad corporal, la cual, al impedirle controlar su orina y causarle impotencia sexual, vuelven al dictador sumamente miserable.

Como vemos, prácticamente todos los elementos que configuran los géneros de la Nueva Novela Latinoamericana y de la novela de la dictadura están presentes en la novela de Vargas Llosa, lo cual nos permite afirmar, sin lugar a dudas, que *La fiesta del Chivo* forma parte de ambos géneros histórico literario.

Concerniente al género cinematográfico, por otra parte, la cuestión está fuertemente vinculada al concepto de género literario, sin embargo, son eminentemente dos conceptos distintos. Rick Altman considera el estudio de los géneros cinematográficos como una continuación de los géneros literarios, pues asevera que las principales afirmaciones sobre el género cinematográfico son préstamos tomados de la tradición literaria, ya que, al principio, éstos fueron concebidos como una continuación de géneros preexistentes en la literatura, el teatro y la literatura de carácter no ficticio, como la biografía.

Sin embargo, hay notables diferencias entre unos y otros, pues aun cuando en sus orígenes el concepto está fuertemente ligado a la literatura, en la actualidad es un término independiente, con una historia y evolución distintos y su estudio se ha

constituido como un terreno aparte en las últimas décadas, desarrollando postulados propios e independientes. Algunos de los factores que han diferenciado al género cinematográfico del literario son su papel en la economía global del cine, las imposiciones de la industria de acuerdo a las necesidades sociales o culturales de cada época y el papel más activo del público en la consolidación del concepto de género; en contraposición con el ámbito literario, donde las convenciones del género fueron marcadas por los grandes estudiosos de distintas épocas. Pero, sin duda, es por su relación con la totalidad del proceso filmográfico por lo que el género cinematográfico es un concepto más complejo que el del género literario, ya que éste influye en la redacción del guion, la producción, la filmación, la proyección y la distribución. No obstante, tal como señalan Galván y García (2019):

[El género,] tanto en la literatura como en los medios audiovisuales es una forma organizativa que caracteriza los temas e ingredientes narrativos elegidos por el autor (...) [Se trata de] categorías temáticas estables sometidas a una codificación que respetan los responsables de la película y que es conocida por sus espectadores. No obstante, ésta no es una taxonomía invariable, y queda sometida a los vaivenes de la moda y distintas tendencias político-sociales. (32).

Los géneros cinematográficos son, entonces, modelos de clasificación e interpretación de obras basados en la repetición de elementos estructurales y temáticos, en principios estilísticos y semánticos, así como en propuestas icónicas o la reiteración de personajes o estereotipos. El canon, dentro del género, se constituye por medio de obras que se consideran modelos de estos valores estéticos y de distintas convenciones formales.

Sin embargo, a pesar de poseer elementos comunes e identificables, la cuestión de los géneros cinematográficos reviste una mayor complejidad, ya que continúa siendo polivalente, pues además de formas, patrones, estructuras o estilos; tiene que ver también con la ideología. Por ello, Martín Rubin afirma que:

Todos los géneros son problemáticos. Se mueven por un cúmulo de tensiones, suspensiones y contradicciones sin resolver, por ejemplo, entre el desierto lamentado y el asentamiento triunfante en el *western*, entre la progresión narrativa y el espectáculo espectacular en el musical, entre la credibilidad científica y la

especulación fabulosa en la ciencia ficción (...), entre la rutina familiar y la aventura exótica. (Rubin 1999, 268).

Rick Altman postula que el género cinematográfico puede entenderse de las siguientes maneras:

- Como esquema básico o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria.
- Como estructura o entramado formal sobre el que se construyen las películas.
- Como etiqueta o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores.
- “Como contrato (...) que toda película de género exige a su público”. (Altman 2000, 35).

Posteriormente, expone y desarrolla una serie de afirmaciones en torno a los géneros cinematográficos. De esta serie de aseveraciones expondremos 6 puntos, en un orden que conviene a las finalidades de nuestro trabajo, aunque no es el mismo planteado por Altman¹⁰.

1. Los géneros se localizan en un tema, una estructura y un corpus concreto.
2. Las películas de género comparten ciertas características fundamentales.
3. Los géneros son transhistóricos.
4. Los géneros siguen una evolución predecible.
5. El género es una categoría útil.
6. La industria cinematográfica define los géneros, la masa de espectadores lo reconoce.

En cuanto a los primeros dos puntos ya hemos mencionado cómo los géneros cinematográficos deben compartir similitudes temáticas y estructurales; a su vez, estos dos elementos deben estar unidos armónicamente de acuerdo a las convenciones del

¹⁰ Cabe resaltar que la mayoría de rasgos alistados a continuación pueden aplicarse también al género literario, salvo por el número 6 dado la menor injerencia de la industria editorial en la recepción y aceptación de un género literario entre los autores o los lectores.

género. Temas iguales con diferentes tratamientos no constituyen parte de una misma clasificación; es decir que deben conservar los atributos básicos; pueden variar los detalles, pero el esquema básico queda intacto en la medida de lo posible. Por otra parte, el género se localiza también en un corpus concreto de películas.

En cuanto a las afirmaciones 3 y 4, podemos precisar que, en efecto, los géneros cinematográficos son producto de un contexto social y cultural específicos y la condición de repetir ciertos elementos para garantizar la pertenencia a un género propicia una evolución estable con pocas variables, es decir que puede predecirse.

Los siguientes puntos son más complejos. El número 5 afirma que «el género es una categoría útil». Esto debido a que desempeñan múltiples funciones de manera simultánea; brindan las fórmulas que rigen la producción de filmes, desde las estructuras, las decisiones en la filmación, así como la interpretación y la acogida de la película. Además, tienen una función concreta en la economía del cine, es decir en la industria.

En este sentido, el género “es una estructura y, a la vez, el conducto por el que fluye el material desde los productores a los directores y desde la industria a los distribuidores, exhibidores, espectadores y a sus amigos.” (Galván y García 2019, 35). De esta forma, como se había mencionado, la mayor diferencia entre el género cinematográfico y el literario, así como su mayor virtud, según el consenso general de la crítica, radica en su capacidad para ligar, abarcar y explicar todos los aspectos del proceso cinematográfico, que van desde la producción hasta la recepción.

En el punto número 6, por su parte, se dice que «la industria cinematográfica define los géneros, la masa de espectadores lo reconoce». Esto dado que hay una relación directa entre la industria y la definición de los géneros cinematográficos, así como entre la industria y el público, que parece tener una aceptación *a priori* del género. Esta aceptación del público hacia el género confirma la asignación de la industria, por tanto, hay una relación de confirmación entre ambos.

Ahora bien, una vez explorado la cuestión de los géneros cinematográficos de manera general, podemos abordar la cuestión de manera particular. El presente trabajo considera que *The Feast of the goat* pertenece al género denominado *thriller*, y

particularmente al *thriller* político. Para dilucidar las cuestiones sobre este género nos apoyaremos, principalmente, en la obra *thrillers* de Martin Rubin (1999).

Desde el inicio de esta obra dedicada al género, el autor nos advierte que el término es una “etiqueta muy extendida, pero muy problemática” (3), debido a que el paradigma de películas que se incluyen dentro del género «*thriller*» es muy amplio, a diferencia de otros géneros cuyo corpus se compone por obras con elementos más fácilmente identificables, como la presencia del vaquero en el *western* o de complejos grados de tecnología en la ciencia ficción, por citar algunos ejemplos.

Por su parte, El *Glosario de términos cinematográficos* (2019) señala que “su caracterización implica (...) una problemática (...), ya que distintos filmes suelen confundirse o considerarse dentro de categorías muy cercanas, tales son los casos del *noir*, del drama psicológico, del terror realista, o del cine de acción.” (Galván Panzi, 73)

En consecuencia, derivada de la enorme multiplicidad de formas que pueden adquirir, la presencia de elementos iconográficos que generalmente connotan al género cinematográfico es escasa o débil en el caso del *thriller*. Por ello, Rubin (1999) piensa que “puede conceptualizarse como un «metagénero» que reúne bajo su paraguas varios otros géneros, y como una banda en el espectro que colorea cada uno de esos géneros particulares.” (4).

Sin embargo, existen otro tipo de cualidades que permiten sortear las dificultades mencionadas y llegar a una definición satisfactoria de los elementos que componen este género cinematográfico, Rubin plantea dos denominadores comunes que pueden definir o delimitar el *thriller* como categoría aplicable para clasificar un determinado grupo de películas. Nos referimos al *suspense* como elemento fundamental de la narración, en primer lugar, y al alto grado de patetismo que éste involucra, en segundo. Por su parte, Galván Panzi coincide en la presencia del *suspense*, pero añade la persecución como otro componente constitutivo del género.

Para comenzar, el *suspense* es definido por Ira Konigsberg (2004), en el *Diccionario técnico Akal de Cine* como un “estado de incertidumbre y dilación que crea ansiedad mientras se permanece a la espera de la resolución de una situación” (527), esta definición agrega que, aunque es una cualidad presente en mayor o menor grado en la mayoría de las obras, “ciertos tipos de películas explotan este efecto para crear

en el espectador una experiencia de tensión constante y emoción creciente.” (527). Y cierra la definición, aludiendo al género del que nos ocupamos, explicando que “los llamados «thrillers de suspense», (...) ponen al público en un estado de parálisis próximo a la histeria.” (527). El *suspense* o suspenso, por lo tanto, determina las formas y estructuras de la narración en el *thriller*.

Una fórmula común es introducir un elemento que cree *suspense* dentro de la situación argumental, como un plazo a cumplir o un culpable al que encontrar, y convertir, posteriormente, los segmentos siguientes de la narración en obstrucciones, retrasos, trampas o giros equivocados. Por medio de la retención o revelación de la información, se restringe o expande el conocimiento del espectador, ya que se le muestra sólo una parte del todo, lo cual intensifica la conciencia del público y lo obliga a querer anticiparse a los hechos en pantalla. La mera experiencia de aguardar por el hecho a cumplirse puede ser suficiente para generar el *suspense* dentro de la película.

Estefanía Herrera en un ensayo dedicado a la relación entre *thriller* y suspenso señala:

“elementos esenciales que determinan la singularidad de este género (...) podrían resumirse en: la intriga, la manipulación de la información (revelación y ocultación), la oscilación de la tensión del espectador, el crimen (consumado o latente como punto fundamental de conflicto) y uno o más personajes sobre los que recaiga algún tipo de duda.” (Thriller no es suspenso)

El *suspense*, pues, implica la idea de suspensión. El espectador se encuentra suspendido entre preguntas y respuestas, entre la anticipación o la dilación de los eventos, entre una gama de emociones fluctuantes que lo mantienen al filo de la butaca.

Por ello, en un segundo momento, el *suspense* del *thriller* conlleva un alto grado de patetismo, es decir, la presencia y combinación de sentimientos y emociones como el miedo, la excitación, la tristeza, el dolor o la indignación. En palabras de Martin Rubin, en el caso del *género que nos ocupa* “hay más hincapié en los viscerales, que en los sentimientos sensibles, cerebrales o intelectuales.” (1999, 5) Asimismo, hay también una ambivalencia en el manejo de estas sensaciones, ya que se presentan emociones contradictorias, tales como la ansiedad y el placer, el dolor y la alegría, la

empatía y el distanciamiento, entre otras. Ello con el fin de lograr una fuerte tensión dramática que envuelva la película.

Este *suspense* elaborado por medio del manejo constante del patetismo durante la película, es el ingrediente que determina la adscripción de un filme a la etiqueta *thriller* y no elementos icónicos o formales específicos. Por ello la esencia del género puede adquirir distintas formas y de ahí que se le agregue apellido a su clasificación, hablando así de *thriller* policíaco, psicológico o político¹¹, de acuerdo a la predominancia de alguna de estas perspectivas dentro de la narrativa de cada obra particular.

Por último, la persecución es el acto en el que una o varias personas persiguen a otra u otras con el fin de darles alcance, en el caso concreto el cine, esta puede agruparse dentro del paradigma de acciones, entiendo éstas como “el acontecimiento general que tiene lugar en una escena o secuencia concreta” (Konigsberg 2014 13) Galván Panzi (2019), señala con respecto a las características mencionadas que “hay que tener en cuenta la tensión dramática que estos [tres] aspectos ejercen en el espectador quien, de manera natural, irá entregándose emocionalmente a la historia.” (73)

Ahora bien, con base en los planteamientos propuestos en su obra, a partir de escritos sobre géneros literarios específicos relacionados con el tema y la inclusión de ciertos temas relevantes, Martin Rubin propone una serie de elementos que se repiten de manera constante dentro del *thriller* cinematográfico, a saber:

- Temporalidad específica de la época moderna, (se representa la industria moderna, la sociedad de masas, la clase media y el siglo XX, en contraposición con elementos del pasado como caballeros, piratas o vaqueros pertenecientes a otros géneros).

11 Al respecto, Pedro Uris (2008) afirma que el *thriller* es “sin duda, el género por excelencia para las intrigas y manejos políticos, que encuentran en sus claves y códigos el terreno ideal para desarrollarse. Su tradicional estructura de investigación (los asuntos políticos acostumbran a andar ocultos), la caracterización de sus personajes (...) su pizca de acción y peligro (incluso su disposición calculada de sucesivas revelaciones y falsas pistas, resultan piezas que encajan a la perfección dentro de una trama política, y su mayor o menor alcance dependerá de la destreza del cineasta a la hora de disponer de ellas para explicar los hechos o proyectar su discurso.” (28-29).

- Tiene como lugar de representación el mundo cotidiano y realista, descartando la posibilidad de representar un mundo maravilloso.
- La mayoría de los personajes son pasivos, incluso puede considerárseles víctimas. Las acciones recaen sobre ellos, no son ellos quienes actúan.
- Estructura digresiva, serpenteante y difusa.
- Presencia del laberinto, real o metafórico.
- Contraste entre dos dimensiones diferentes, una ordinaria y otra problemática que invade la vida del héroe.

Sin embargo, Martín Rubín concluye su obra advirtiendo que el investigador que aborde el *thriller* como género debe ser precavido, dado la existencia de cuatro áreas que dificultan su definición dentro de la clasificación del paradigma de los géneros cinematográficos, a saber: la categorización, la hibridación, la subjetividad que implica el grado y gama de emociones como criterio de reconocimiento y, por último, el contexto propio de cada obra que pueda considerarse un *thriller*.

Ahora bien, podemos afirmar, sin lugar a dudas, que *The feast of the goat* presenta la mayoría de las cualidades descritas con anterioridad. En primer lugar se encuentra el *suspense* como elemento predominante en toda la obra. Desde el inicio se utiliza la estrategia de introducir un plazo que el espectador espera para cumplir, en este caso, el momento en que los conspiradores interceptan el auto de Trujillo para ponerle fin a su vida, y con ello, a la dictadura. Este momento se introduce, como veremos más adelante, desde la presentación de créditos y se muestra con mayor claridad en la secuencia número tres de la película, por lo cual, desde el inicio el espectador reconoce este plazo a cumplir y por medio de la retención o revelación de información el *suspense* se incrementa, además de que la narración vuelve constantemente a este punto argumental.

Estrategia similar se da por medio del hilo narrativo de Urania. Desde el comienzo de la película se sabe que regresa a visitar a su padre, un ex ministro de Trujillo, al cual guarda un fuerte rencor. No se sabe la causa primordial de su partida ni el porqué de su resentimiento u otros hechos (como el no haberse comunicado con su familia durante 30 años). Esto predispone al espectador y lo lleva a asumir motivos

negativos de las situaciones descritas y mientras la narración avanza, revelando información, estas sospechas se confirman.

Por otra parte, es innegable que la película suscita emociones viscerales al presentar asesinatos, represión por medio de la violencia física o la violación sexual de Urania Cabral, entre otros hechos. Además, a lo largo del film, las sensaciones van de la indignación contra Trujillo a la empatía por Urania, del ansia de justicia al desprecio por las instituciones, del suspenso a la revelación grotesca; todos en constante confluencia y aparente contradicción.

La persecución también se encuentra como carácter central de la obra, ya que ésta se da cuando los conjurados persiguen el auto del dictador con el fin de darle muerte, y es una acción fundamental pues, junto con la violación de Urania Cabral, se presenta como uno de los puntos cenitales y culminantes de la película.

Asimismo, *The feast of the goat* representa la temporalidad que corresponde a la introducción de la modernidad a República Dominicana durante el siglo XX, ya que, como se vio en el capítulo uno, es justamente durante la dictadura de Trujillo que se da esta penetración de la modernidad en el país caribeño. Tiene, además, como base de su entramado el mundo real y toma el espacio político de la dictadura como eje de la trama, pues se enfoca en los usos del poder de un tirano, las consecuencias del totalitarismo sobre los individuos que vivieron el régimen y la conspiración que llevó a derribar la tiranía, entre otros.

La mayoría de los personajes del filme también son pasivos, pues a diferencia de Trujillo, todos son víctimas y su papel adquiere relevancia en la medida en que fueron agredidos dentro de la tiranía. Urania es el ejemplo más concreto, pues ella, a diferencia de los conspiradores, ni siquiera logra vengarse o afectar a su atacante de forma alguna. Por último, como se verá en secciones posteriores, la estructura narrativa es anacrónica, por lo tanto coincide con otra de las características del *thriller*, esto es, una estructura difusa y laberíntica. De todas las variantes propuestas por Martin Rubin para caracterizar una obra como thriller, solamente falta la oposición entre dos realidades, por lo cual podemos constatar que la obra pertenece a este género cinematográfico.

2.2.2. Estructura narrativa

A continuación analizaremos, en ambas obras, otro de los planos de la glosémica, esto es la forma de la expresión, es decir la estructura narrativa, la cual, como veremos, tiene una fuerte vinculación con la temporalidad de la historia.

En efecto, al analizar el tiempo en una narración debemos estudiar la distribución cronológica de los sucesos enunciados, pero también, la distribución artificial del proceso de enunciación de estos hechos. Esto significa que el análisis atañe, por una parte, a la enunciación del discurso, es decir, el orden que el autor escoge para presentar los sucesos narrados; y por otra, al tiempo narrativo en que se desarrollan estos eventos. Una vez determinada la relación entre ambos tiempos se puede conocer a fondo la estructura narrativa.

Generalmente, un análisis narratológico temporal se centra en tres elementos principales: el orden, la frecuencia y la duración. Cada una de estas categorías representa un fenómeno complejo y distinto, por ello es necesario precisar que nuestro análisis abordará, principalmente, el orden y, en segundo lugar, la frecuencia; por ser los elementos de mayor relevancia para la construcción de la forma del contenido dentro de las obras estudiadas, en comparación con la duración.¹²

Para comenzar el análisis de la obra literaria, hay que señalar, en primer lugar, que la novela se compone a través de tres líneas argumentales centrales con distintas perspectivas narrativas y ubicadas en diferentes temporalidades, a saber:

1. Regreso de Urania Cabral a República Dominicana, en 1991.
2. Último día de vida del dictador Rafael Leónidas Trujillo, 30 de mayo de 1961.
3. Grupo de conspiradores, 30 de mayo de 1961, por la noche.

12 El orden se refiere a la disposición con la que se relatan los hechos, ya que éstos pueden enunciarse de manera consecutiva, con saltos temporales hacia el pasado o al futuro, entre otras formas. La frecuencia hace alusión a la cantidad de veces que se narra un suceso, ya que un mismo hecho puede narrarse una o más veces. Por último, la duración atañe a la durabilidad de los eventos narrados, ya que un hecho corto puede ocupar muchos párrafos de la narración o, por el contrario, un período de tiempo largo puede narrarse en pocas líneas.

Cada una de estas líneas se desarrolla por medio de capítulos intercalados entre sí, ya que un capítulo nunca abarca más de uno de estos ejes. Dichos ejes se reparten durante la novela de forma ordenada, como se muestra en el siguiente esquema de los 24 capítulos que componen la totalidad del libro:

Capítulo	Línea argumental que focaliza
I	Urania Cabral
II	Rafael Leónidas Trujillo
III	Grupo de conspiradores (Amado García)
IV	Urania Cabral
V	Rafael Leónidas Trujillo
VI	Grupo de conspiradores (Antonio de la Maza)
VIII	Urania Cabral
VIII	Rafael Leónidas Trujillo
IX	Grupo de conspiradores (Antonio Imbert)
X	Urania Cabral
XI	Rafael Leónidas Trujillo
XII	Grupo de conspiradores (Estrella Sadhalá) Muerte de Rafael Leónidas Trujillo
XIII	Urania Cabral
XIV	Rafael Leónidas Trujillo
XV	Grupo de conspiradores (Pedro Livio)
XVI	Urania Cabral
XVII	Grupo de conspiradores (Amado García)
XVIII	Rafael Leónidas Trujillo
XIX	Grupo de conspiradores (Antonio de la Maza y Modesto)

	Díaz)
XX	Puppo Román
XXI	Grupo de conspiradores (Salvador Estrella Sadhalá)
XXII	Joaquín Balaguer
XXIII	Grupo de conspiradores
XXIV	Urania Cabral Violación de Urania Cabral

Figura 4: Distribución de los capítulos de la novela de acuerdo a su eje narrativo. Elaboración propia basada en *La Fiesta del Chivo*.

Es necesario resaltar y precisar algunos datos de la tabla:

- Toda la narración se abre con la línea argumental de Urania, línea que corresponde al final de la historia, de acuerdo con el orden cronológico de ésta.
- El grupo de conspiradores está compuesto por más de un personaje, por ello, cada capítulo se focaliza en uno distinto. Sin embargo todos los integrantes del complot confluyen en un mismo tiempo dentro de la narración, es decir, el momento en que el conjunto espera por el dictador para asesinarlo.
- Una vez perpetrado el tiranicidio, la agrupación de conspiradores se separa y cada capítulo posterior (temporalmente) al asesinato muestra sus desenlaces de manera individual.
- Desde el principio de la novela hasta el capítulo XV, se mantiene el mismo patrón de intercalación de los ejes narrativos, es decir Urania-Trujillo-Conspiradores.
- La muerte del tirano acontece en el capítulo XII, focalizado en el grupo de conspiradores, sin embargo, dado el juego de temporalidades y perspectivas, en los capítulos posteriores XIV y XVIII, la focalización se centra en el dictador antes de ser asesinado.
- Los capítulos XVII, XIX, XX, XXI, XXII, XIII narran los sucesos que acontecieron tras la muerte de Trujillo, el capítulo XVIII, último focalizado desde la perspectiva

del tirano se desarrolla en una temporalidad cronológica anterior; por otra parte, el capítulo XXIV, en el que se narra la violación de Urania, cierra toda la obra.

- El capítulo XX y XXII se centran en dos miembros del régimen, el general Puppo Román y el presidente Joaquín Balaguer, son las únicas dos secciones no focalizadas en Urania, Trujillo o alguno de los conspiradores. Sin embargo, puede decirse que pertenecen a la línea argumental relativa al dictador, ya que describen los hechos tras la muerte de éste desde la perspectiva del régimen.
- Aunque el presente de la narración se desarrolla en dos fechas específicas, 30 de mayo de 1961 y el año 1991, dentro de la novela se pueden conocer otras temporalidades, dado el uso de distintos recursos narrativos.

De las observaciones anteriores podemos advertir claramente que el discurso presenta de manera alterada y artificiosa el tiempo de la historia a través de la intercalación de estos tres momentos de la narración, por ello, podemos afirmar que la estructura narrativa se construye por medio de la anacronía. Precisamente este concepto es definido por Helena Beristáin como el “orden no canónico del relato [que] consiste en un desplazamiento dado en la relación entre la supuesta disposición cronológica de los hechos enunciados y la disposición artificial del proceso de enunciación que da cuenta de ellos.” (2010, s. v. *anacronía*).

Entendemos este desplazamiento como una diferencia entre el tiempo del discurso y el tiempo de la historia. Por ejemplo, con respecto a la obra que nos atañe, el primer capítulo se ubica en 1991, treinta años después de terminada la dictadura y de ocurrida la violación que el tirano perpetró contra Urania, punto central de la novela y de la primera línea argumental; es decir que el libro comienza por un punto más próximo al final cronológico de la historia, y por ello podemos definirlo como un inicio *in extrema res*.¹³

Por otra parte, hay dos formas por las que se manifiesta la anacronía, la primera es la analepsis o el *flashback* (narración de acontecimientos pasados con relación al presente narrativo) y la segunda la prolepsis o la prospección (anticipación de sucesos

13 Esto es, como se ha mencionado, cuando la narración de la historia comienza en una posición cercana a su final. Esta disposición de la narración se opone al inicio *ab ovo* (cuando se comienza por el principio de la historia) o al inicio *in media res* (cuando la narración comienza en medio de la historia).

que habrán de ocurrir con posterioridad a dicho presente narrativo). (Estébanez, 2001, 1040). Cuando en una obra se hace uso de ambos recursos se denomina anapropsis.

En este sentido podemos afirmar que la novela utiliza ambos recursos, ya que retrocede y regresa desde presente de Urania adulta en 1991 al pasado de la dictadura en 1961, pero narrando las acciones siempre en un tiempo presente. La distribución de los capítulos a lo largo del orden temporal de la historia puede esquematizarse de la siguiente manera:

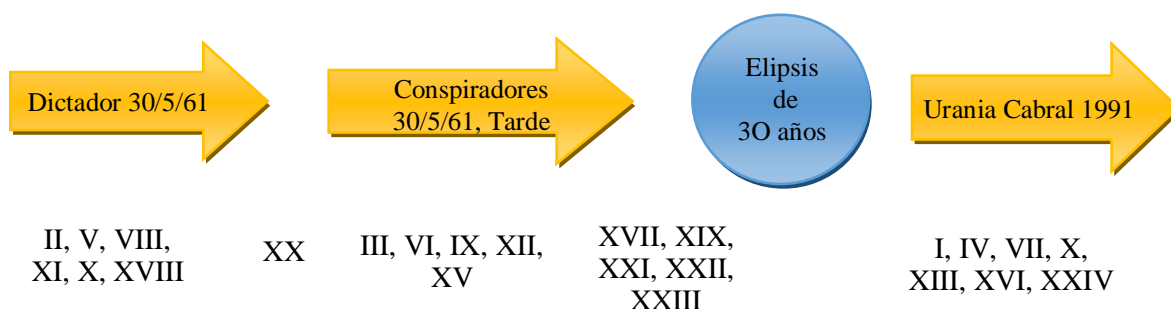


Figura 5. Relación de los sucesos cronológicos, ejes narrativos, y su distribución en capítulos. Elaboración propia basada en *La Fiesta del Chivo*. Las flechas representan el orden cronológico de cada eje narrativo, el círculo simboliza la elipsis de 30 años entre la partida de Urania y su regreso a República Dominicana, mientras los números romanos indican la posición de cada capítulo de la novela con respecto a la temporalidad de los hechos.

El elemento más destacable es que ningún capítulo está conectado, en cuanto al orden cronológico de la historia, con el que le antecede o precede temporalmente, esto quiere decir que no hay dos capítulos que mantengan un orden lineal entre sí, lo cual confirma que la disposición de la estructura narrativa, es decir, de la forma del contenido, se da por medio de la anacronía, específicamente por medio de la anapropsis. En segundo lugar podemos mencionar que los capítulos III, VI, IX, XII y XV presentan una frecuencia repetitiva, ya que cada uno narra más de una vez un evento que ocurre sólo una ocasión, en este caso, la espera de los conjurados y el asesinato del dictador.

Es necesario hacer todavía algunas precisiones sobre el esquema anterior. El capítulo 20, corresponde a un punto intermedio entre la última vez que se narra desde la perspectiva de Trujillo aún con vida, y los capítulos relativos a los conspiradores, lo hemos dejado en medio de ambas flechas por no estar focalizado en el dictador, sino en el General Román. Por otra parte, los capítulos XVII, XIX, XXI y XXII corresponden a los conspiradores, pero después de haber asesinado a Trujillo, por eso también se les

ha puesto fuera, junto al capítulo XXIII, que narra también los hechos *post mortem* de Trujillo, pero desde la perspectiva de Joaquín Balaguer.

Sin embargo, la anacronía no se queda ahí, sino que afecta niveles más complejos de la narración, tanto en el nivel discursivo como a nivel historia. La anapropsis de la que hemos venido hablando, es decir tanto las prolepsis como las retrospectivas, pueden ser de tipo homodiegéticas o heterodiegéticas. Helena Beristáin precisa que “la anacronía es homodiegética cuando el orden artístico se introduce dentro de los límites de la diégesis, en su mismo nivel. Es, en cambio, heterodiegética, cuando antecede o sucede a la narración primaria.” (Beristain 2010, 38).

Esto quiere decir que las analepsis y prolepsis que generan la discrepancia entre el orden del discurso y el orden cronológico de la historia, pueden darse dentro del «presente» de esta historia, o bien, ir a un pasado o futuro remotos. Esto explica cómo es que las diferentes facetas de una dictadura de tres décadas pueden reflejarse dentro de una diégesis que se desarrolla en pocos días. Por otra parte, hay una combinación de diferentes sucesos que se dan por medio de los saltos temporales, pero, no hay que confundir las alusiones o evocaciones con eventos.

Pasemos a algunos ejemplos dentro de la novela para entender mejor la cuestión. En el primer capítulo de la novela, mientras Urania reclama a su padre su complicidad con distintas atrocidades de la dictadura, entre ellas la masacre de Perejil de la que hemos hablado en el primer capítulo, la narración nos dice, entremezclándose con el reclamo:

El Jefe cortó el nudo gordiano: «¡Basta!» ¡A grandes males, grandes remedios! No sólo justificaba aquella matanza de Haitianos del año treinta y siete; la tenía como una hazaña del régimen. ¿No salvó a la República Dominicana de ser prostituida una segunda vez en la historia por ese vecino rapaz? ¿Qué importan cinco, diez, veinte mil haitianos si se trata de salvar un pueblo. (Vargas Llosa 2001, 16)

Como se puede apreciar, en este momento de la narración se hace referencia a uno de los actos perpetrados por la dictadura, previos al presente de la historia total, inclusive con una fecha específica, 1937. Sin embargo, la cita anterior es solamente una alusión y no puede tomarse como un relato en segundo plano. Un ejemplo similar es cuando,

en el capítulo dos, el dictador, al pensar en la disciplina que siempre ha exigido para consigo, evoca sus primeros años de carrera militar:

Cerró los ojos. Las pruebas, en San Pedro de Marcorís, para ser admitido a la Policía Nacional Dominicana que los yanquis decidieron crear al tercer año de ocupación, fueron durísimas. Las pasó sin dificultad. (Vargas Llosa 2001, 24).

Nuevamente el párrafo evoca una temporalidad previa al presente de la narración fácilmente localizable (tercer año de ocupación norteamericana), pero nuevamente se limita a una leve rememoración. Veamos ahora lo que sucede en otros casos. En el capítulo tres de la novela, focalizado en Amado García, Amadito, mientras éste espera junto a los otros conspiradores, la narración nos dice:

Quién le hubiera dicho a Amadito, aquel día de 1959, cuando Urania¹⁴ y Salvador le prepararon aquella fiesta donde se bebieron tantas botellas de ron, que antes de dos años estaría, en esta noche tibia y estrellada del martes 30 de mayo de 1961, esperando al mismísimo Trujillo para matarlo. (Vargas Llosa 2001, 44).

La referencia específica a las temporalidades nos indica, primero, que se rememora un momento anterior al presente de la narración, y dos, la distancia entre estos momentos. A diferencia de los dos fragmentos citados con anterioridad, la fiesta de aquel día de 1959 no es solamente un referente, sino que sirve como punto de inicio de una retrospectiva en la que, además de acciones, hay diálogos, discursos libres indirectos, y el desarrollo de otra temporalidad.

A su vez, en contraposición con los segmentos anteriores, cuya extensión era de un párrafo, este fragmento abarca prácticamente lo que resta del capítulo (desde la página 44 hasta la 61) antes de volver al presente de la narración y constituye el relato fundamental por el que se informa al lector los motivos por los cuáles Amadito decidió unirse a la conspiración para matar a Trujillo.

En efecto, la anacronía posee como cualidad la posibilidad de presentar y combinar diferentes relatos dentro de una narración. Esta combinación puede darse de

¹⁴ Tía de Amadito y personaje que aparece brevemente en la novela, no debe confundirse con Urania Cabral, coprotagonista de la novela.

tres maneras, encadenamiento, intercalación o alternancia.¹⁵ De esta forma, el último fragmento citado de la novela corresponde al caso de una analepsis que introduce un relato por medio de la intercalación, pero en la totalidad de la novela se incluyen también otro tipo de combinaciones. El fragmento que atañe a la violación de Urania dentro del último capítulo, y que será analizado ampliamente en el capítulo siguiente del presente trabajo, es un claro ejemplo de la alternancia como medio de presentar un relato en retrospectión y uno que acontece en el presente narrativo simultáneamente.

Ahora observemos cómo se desarrolla la relación entre el tiempo del discurso y el de la historia en la obra fílmica. Aun cuando la narración cinematográfica pretende presentar este juego tripartito de tiempos y focalizaciones, lo hace de manera muy diferente al libro. Para comenzar la exposición del asunto, al igual que en el análisis literario, procederemos a presentar un esquema de las distintas secuencias que componen la película, de acuerdo a su orden en el discurso, sin señalar todavía su temporalidad en la historia. Cabe mencionar que la división y el nombramiento de secuencias se han hecho *ex profeso* para el presente trabajo.

No. de secuencia	Nombre de la secuencia o sucesos que narra	Punto de vista
1	Presentación de créditos	Conspiradores
2	Urania regresa a Santo Domingo	Urania
3	Auto de los conspiradores 1	Conspiradores
4	Secuestro de Jesús de Galíndez e implicados	Trujillo
5	Discurso público de Trujillo	Trujillo
6	Cómo resolver el asunto Galíndez	Trujillo
7	Reuniones	Conspiradores

15

1. Encadenamiento. Cuando se da mediante la coordinación y la yuxtaposición.
2. Intercalación. Se da por medio de la subordinación, un relato está dentro de otro, generalmente conocido como *mise en âbime*.
3. Alternancia. Cuando los relatos ocurren de manera simultánea, interrumpiéndose entre sí de forma intercalada. (Estébanez, 2001, 1040).

8	Muerte de Tavito de la Maza	Conspiradores (Antonio de la Maza)
9	Un contrato a cambio de lealtad	Conspiradores (Antonio de la Maza)
10	Auto de los Conspiradores 2	Conspiradores (Antonio de la Maza)
11	El paseo del Dictador	Trujillo
12	Urania con su padre 1	Urania
13	La esposa del Almirante 1	Conspiradores (Almirante Viñas)
14	Auto de los conspiradores 3	Conspiradores (Almirante Viñas)
15	La esposa del Almirante 2	Conspiradores (Almirante Viñas)
16	Urania con su padre 2	Urania
17	Los desamores de Amadito	Conspiradores (Coronel Amado García)
18	La manifestación reprimida	Conspiradores (Trujillo)
19	Auto de los conspiradores 4	Conspiradores
18	Encuentros oficiales	Trujillo
20	La prueba de lealtad	Conspiradores (Coronel Amado García)
21	Salvador Estrella Sadhalá y la iglesia	Conspiradores (Salvador Estrella Sadhalá)
22	El asesinato de las hermanas Mirabal	Trujillo
23	El cumpleaños del ex-ministro Cabral	Urania
24	La caída de Cerebrito Cabral 1	Urania
25	Primer reunión de los conspiradores	Conspiradores
26	La caída de Cerebrito Cabral 2	Urania
27	Prácticas de tiro	Conspiradores

28	La caída de Cerebrito Cabral 3	Urania
29	El cumpleaños del ex ministro Cabral 2	Urania
30	La retórica de Manuel Alfonso	Urania
31	La retórica de Agustín Cabral con su hija	Urania
32	La fiesta para Urania (Violación de Urania Cabral)	Urania/Trujillo
33	El final de la dictadura y de los conspiradores (Asesinato de Trujillo)	Conspiradores / Trujillo
34	Funerales de Trujillo	Trujillo
35	Urania se va de Santo Domingo	Urania

Figura 6: Distribución de las secuencias de la película de acuerdo a su eje narrativo. Elaboración propia basada en *The feast of the goat*.

Nuevamente es necesario señalar y hacer precisiones sobre la tabla anterior. En primer lugar, a diferencia de la novela, no hay un patrón definido que indique en qué orden se intercalan las diferentes líneas temporales, inclusive, la mayoría de las secuencias que conforman el film se dan de manera continua. Por otro lado, hay secuencias que pertenecen a un mismo tiempo y situación dentro de la historia, pero están separadas en el discurso por medio del montaje, en estos casos hemos decidido mantener el mismo nombre para señalarlas y asignarles un número que las distinga entre sí.

En cuanto al orden del discurso, este se inicia, al igual que en el libro, *in extremis*, pero desde el punto de vista de los conspiradores. Esto dado que desde los intertítulos el montaje intercala las primeras imágenes de la cinta, en las que se aprecian el automóvil de Trujillo avanzando en el ocaso y la espera de los conjurados, quienes preparan sus armas. Esta pequeña secuencia, además de referirnos los datos sobre la filmación, introduce un suspenso inicial por medio de las imágenes anteriormente descritas, así como por el montaje y la música dramática; es, además, un primer indicio sobre el punto de máxima tensión de la película.

La segunda secuencia nos presenta a Urania Cabral regresando a Santo Domingo, en el año 1992 para visitar a su padre enfermo, el ex ministro Cabral. La tercer sección de la película corresponde al asesinato de Jesús de Galíndez y de los implicados en el caso y está ambientada en 1956, momento que marca el inicio cronológico de la historia. El esquema queda de la siguiente forma:.

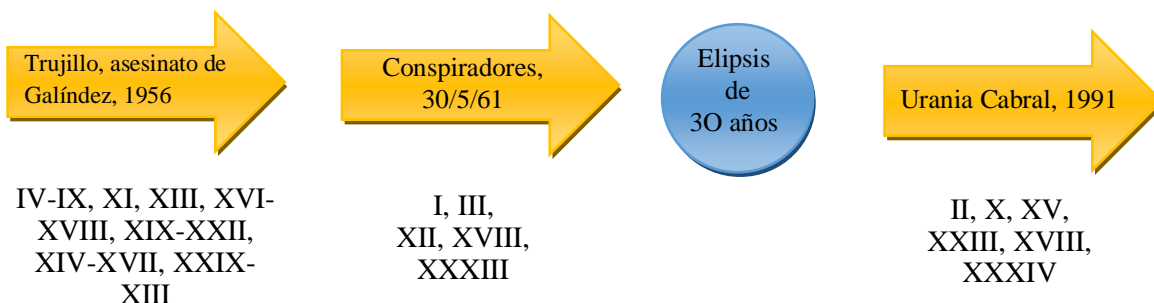


Figura 7. Relación de los sucesos cronológicos, ejes narrativos, y su distribución en secuencias. Elaboración propia basada en *The feast of the goat*. Las flechas representan el orden cronológico de cada eje narrativo, el círculo simboliza la elipsis de 30 años entre la partida de Urania y su regreso a República Dominicana, mientras los números romanos indican la posición de cada secuencia del film con respecto a la temporalidad de los hechos.

Podemos resaltar, como diferencias fundamentales con el libro, que la anapropsis cinematográfica siempre es homodiegética, ya que nunca rebasa los límites del presente de la narración, por ello, la extensión de la historia es menor y abarca menos elementos de la dictadura.

La película se decanta por la primera parte del libro, siendo el asesinato de Trujillo y la violación de Urania los puntos medulares de la obra fílmica, ambos narrados de manera consecutiva en el discurso, dando pie al final de toda la obra, mientras que en el libro el asesinato se da a mitad de la novela, es decir en el capítulo doce, y la violación en el último, es decir el número veinticuatro.

Asimismo, la película sólo muestra el trágico final de Amadito como síntesis del funesto destino de todos los conspiradores, a diferencia de la obra literaria que dedica extensos capítulos al asesinato, captura y tortura de los involucrados. El film tampoco indaga en las causas internas por las cuales el General Puppo Román no respalda en la traición.

Por otra parte, la secuencia relativa al caso Galíndez marca el comienzo del presente de la narración, desde el cual se relatan la mayoría de los eventos de las tres líneas argumentales que componen la película. En esta temporalidad principal, por nombrarle de alguna manera, las secuencias se desarrollan, generalmente, de manera consecutiva tanto en orden del discurso como en la cronología de la historia.

Las otras dos temporalidades, por su parte, se intercalan escasamente dentro de la línea principal. La temporalidad de los conjurados en el auto, por ejemplo, solamente se introduce cuatro veces en el tiempo principal y la duración total de sus secuencias no rebasa los tres minutos totales, sin embargo, su función es terminar de aclarar al espectador quién está en ese automóvil y por qué razones.

Puede concluirse de manera provisional, con respecto a la estructura narrativa, que en ambas obras ésta es indivisible del tiempo del discurso, el cual, a su vez, tampoco puede separarse del tiempo de la historia.

En cuanto al análisis temporal del discurso, en *La fiesta del Chivo* nos hemos centrado principalmente en el orden, haciendo alusión a la frecuencia sólo en el caso de los conspiradores. Dicho orden se reparte a través de las tres líneas narrativas centrales: último día de vida del dictador, grupo de conspiradores en la antesala del tiranicidio y el regreso de Urania Cabral a Santo Domingo, 30 años después.

Cada línea se distribuye y desarrolla de forma fragmentaria a lo largo de los veinticuatro capítulos que componen la novela, lo cual genera una aparente desorganización del tiempo de la historia, ya que ésta, inclusive, comienza *in extrema res*.

Por otra parte, este tiempo abarca solamente dos días separados entre sí por una elipsis de treinta años, pero, a través de la utilización de anapropsis heterodieéticas y homodieéticas, el tiempo de la narración se expande. Por medio de las primeras es cómo se pueden conocer distintas atrocidades ocurridas durante los 31 años que duró la dictadura, mientras que por las segundas se informa al lector de eventos ocurridos durante la elipsis de tres décadas, como las acciones de Urania una vez que ha escapado del país, o el destino de la familia Trujillo tras la caída de la dictadura.

Tanto la organización intercalada del tiempo cronológico de la historia como estos saltos narrativos dentro y fuera de los límites del presente de la narración, son los principales recursos por los que se generan las anacronías.

Además del manejo de las distintas temporalidades que hemos descrito, la polifonía, es decir, la multiplicidad de voces narrativas, junto con la utilización de distintas focalizaciones¹⁶, son otros elementos fundamentales para la construcción de la estructura narrativa. Estos tres elementos introducen, por medio de intercalaciones o la alternancias, diferentes relatos que contribuyen a la creación total del mundo narrado.

Estos son los medios discursivos y artísticos por los cuales el autor construye la estructura narrativa, la cual, además de narrarnos una historia, nos muestra diferentes visiones de la dictadura, no sólo mientras ésta sucedía, sino también los estragos que perduraron décadas después, tanto en la sociedad como en los individuos afectados.

En efecto, la novela refleja distintos estratos de la sociedad de la época a través de los personajes que componen la novela, Urania representa a las mujeres violentadas sexualmente durante el régimen, mientras que personajes como Amadito García o Puppo Román simbolizan a los miembros del ejército que tuvieron que entregarle una lealtad absoluta al dictador, a pesar de las humillaciones o vejaciones que él cometía contra ellos o sus familias; Estrella Sadhalá, por otra parte, representa al sector civil y religioso de época.

Por último, el orden utilizado por el discurso para relatarnos la historia genera una gran tensión dramática durante toda la obra, ya que la narración vuelve en sí, adelanta o retrasa el desarrollo de la historia y eleva o detiene el suspenso. La complejidad de la estructura narrativa, signo distintivo de la narrativa de Mario Vargas Llosa, nos demuestra un amplio conocimiento de los recursos narrativos por parte de su autor.

La cinta cinematográfica, por su parte, intenta calcar, en la medida de lo posible, la estructura tripartita de la novela por medio de la presentación de diferentes temporalidades mediante el *flashback*, sin embargo, el patrón de intercalamiento de

¹⁶ Los términos polifonía y focalización serán explorados con mayor profundidad en el capítulo tres de la investigación.

estos tiempos presenta una menor complejidad que la del libro. Asimismo, la secuencia que representa el momento de la violación de Urania no logra esa sensación de simultaneidad que el libro consigue, ya que ni en ésta ni en otra secuencia la película abandona el montaje lineal.

Ambas obras utilizan elementos de su propio lenguaje para crear la estructura narrativa en la cual depositar una historia que nos refleja diferentes facetas de la dictadura de Trujillo, sin embargo, la obra literaria presenta un amplio conocimiento de las combinaciones posibles de la anacronía y una pericia en la utilización de éstas, mientras la obra cinematográfica parece hacer un uso más común de los saltos temporales.

2.2.3 Ideología

Para finalizar el capítulo, nos enfocaremos en la sustancia del contenido, plano que corresponde a la ideología. Ahora bien, la ideología es:

“el conjunto de ideas, creencias, valores y representaciones que conforman una determinada visión del mundo y sirve de pauta a los individuos de un definido grupo o clase social, o comunidad nacional, religiosa, cultural, etc., para relacionarse con el mundo, con los demás miembros del grupo y con otros grupos o colectividades humanas.”(Estébanez 2000, 544).

Es, por tanto, un elemento que aglutina y da identidad a diversos grupos sociales, y que sirve como marco de referencia para el pensamiento colectivo. La ideología se manifiesta a través de la lengua oral y escrita, ya que los individuos la producen en sus discursos. Un discurso ideológico implica usos particulares de dicha lengua, ya que “se eligen determinados valores semánticos de las palabras por su pertenencia a una concreta forma discursiva, que es, precisamente la ideológica.” (544) .

Factores que influyen en la adopción de una ideología en específico son la posición del individuo dentro de la sociedad, su manera de percibir el mundo y la visión social de su contexto, elementos influidos por factores histórico-culturales. La ideología puede adivinarse en marcas estilísticas que muestran cierto esquema de valores y concepción del mundo. Como se mencionó al inicio de este capítulo, Lauro Zavala

afirma que indicadores de la sustancia del contenido presentes en una traducción intersemiótica pueden encontrarse en el título, el género y las estrategias de intertextualidad, mientras, por su parte, Helena Beristáin (2010) indica que la ideología:

Se manifiesta en el discurso literario mediante la presencia o ausencia de valores, juicios y representaciones colectivas que provienen del contexto cultural. Éste determina la configuración de los valores tanto dentro de las convenciones artísticas (en general) y literarias (en particular) instituidas, como en el sujeto que enuncia el discurso. (262)

En cuanto a la obra literaria podemos afirmar, que la novela de Mario Vargas Llosa presenta una visión crítica de la dictadura así como de la historia oficial de República Dominicana, pero pretende abarcar no sólo ese sistema totalitario en particular, sino reflejar diversas dictaduras latinoamericanas. En efecto, el mismo autor menciona lo siguiente en torno a los motivos de la creación de esta obra:

Escribí *La Fiesta del Chivo* pensando fundamentalmente en Trujillo pero también en todas las dictaduras, que tienen mucho en común. Hay un común denominador en los sistemas totalitarios. (...) Quise que mi novela resumiera la experiencia del caudillo y que mostrara cómo estos hombres fuertes expropiaban totalmente la soberanía nacional para asumirla a título personal. (Vargas 2017, 140-141)

Es por ello que la novela presenta, de manera general, la visión de los afectados por el régimen, particularmente por la mujer, pero también la de los miembros y ex-colaboradores del régimen, y muestra las bajezas y artimañas utilizadas por el sistema totalitario para despojar a los individuos de sus libertades.

En cuanto a los indicadores que Zavala menciona, al hablar del título de la obra, podemos aventurar que éste se inspira, en un primer momento en el merengue dominicano *Mataron al Chivo*, canción popular que describe el asesinato de Trujillo de manera jocosa y cuya estrofa “El pueblo celebra / con gran entusiasmo / la Fiesta del Chivo¹⁷ / el treinta de mayo¹⁸” (Vargas Llosa 2000, 9) se incluye como epígrafe de la novela. En este sentido, este elemento podría indicarnos que otra de las intenciones

17 Recordemos que, como se dijo en el capítulo uno, «El Chivo» era uno de los sobrenombres que se le aplicaban a Trujillo, en particular, por su frenético apetito sexual.

18 El treinta de mayo de 1961 es la fecha en que Trujillo es emboscado y asesinado.

principales de la novela fue relatar y representar el asesinato de Trujillo como el final de la opresión sexual que ejercía sobre la población femenina dominicana. Sin embargo, otra interpretación podría ser que la «Fiesta del Chivo» sea una expresión metafórica que indique como el dictador había convertido a la nación caribeña en su espacio de diversión y entretenimiento personal; o bien, hacer alusión a la supuesta fiesta a la que es invitada Urania y que termina siendo el evento donde es agredida sexualmente por el dictador.

En la primer interpretación, podemos notar el uso de una fuente popular como inspiración dentro de la obra, lo cual indicaría que ésta busca basarse y reivindicar las expresiones populacheras y la memoria colectiva; en la segunda lectura el título tendría una fuerte intensión satírica, mientras la tercera buscaría resaltar nuevamente la dominación sexual que Trujillo ejercía a capricho dentro de su régimen. Sea cual fuere la intención del autor al nombrar la novela de esta forma, las explicaciones propuestas nos mostrarían una ideología que busca la vindicación de los sectores populares, particularmente el femenino, así como la crítica al período histórico y a la figura del tirano.

En cuanto al género de la novela, como hemos mencionado, una de las principales intenciones de la Nueva Novela Histórica Latinoamericana es la de cuestionar la versión oficial de la historia con respecto a los períodos que aborda, reinterpretándola y arrojando distintas visiones, sobre todo desde la perspectiva de los desposeídos y víctimas, presentando la obra literaria como una contra-propuesta a dicha versión, contra-propuesta que ahonda en la identidad dominicana y latinoamericana.

Otro elemento importante que corresponde a la características del género de la novela, particularmente de la novela de la dictadura, es la presencia hegemónica del dictador, la cual invade todos los aspectos de la sociedad y de la vida de los personajes. Presenciamos al dictador en relación con los otros, pero también desde una visión interna, la cual nos muestra los rasgos más feroces de su personalidad, pero, al mismo tiempo, se desmitifica su figura exhibiendo sus padecimientos físicos y sus frustraciones emocionales.

Por otra parte, la obra se da por medio de posturas estéticas innovadoras, lo cual también coincide con el género al que corresponde, con la época en la que se escribe y con una constante dentro de la trayectoria de su autor, Mario Vargas Llosa; postura que se inscribe, además, en la crítica social y de los poderes establecidos, particularmente en el pasado latinoamericano.

En cuanto a la obra fílmica, la traducción del nombre original a su paralelo en lengua inglesa *The feast of the goat*, puede revelarnos cierta intención de sus productores por preservar la esencia de la novela, pero, simultáneamente, nos muestra el propósito de trascender al público hispano y proyectar la obra fílmica a un público más internacional, por consiguiente, la película no tiene el objetivo de ahondar en la identidad cultural e histórica de República Dominicana o de América Latina, sino más bien, llegar a una mayor cantidad de espectadores, sin importar su nacionalidad u origen.

En efecto, a diferencia del género literario de la novela, que involucra en sí mismo esta exploración en torno a la esencia histórica y cultural de las naciones donde se desarrollan las obras, el *thriller*, género cinematográfico de la cinta, sólo toma el *suspense* y el patetismo mediante la estimulación de emociones viscerales como punto de referencia para la creación y consecución de las obras pertenecientes al género, sin considerar temas, lugares, personajes o estructuras, como sucede en los géneros literarios mencionados con anterioridad. Esto, aunado a que la industria cinematográfica da predominancia a los intereses económicos, sobre los estéticos, políticos o ideológicos.

Aunque, al ser una traducción de la novela, la película pretende reflejar la mayoría de los elementos presentes en la obra de la que parte, tales como presentar una visión crítica de la tiranía, abordar la perspectiva de algunas de las víctimas o presentar una desmitificación del tirano, existen marcadas diferencias que pueden arrojar indicios sobre las diferencias en la ideología que cada una de las obras refleja.

En primer lugar, como se mencionó en el apartado anterior dedicado a la estructura narrativa, la obra cinematográfica posee una estructura casi lineal, a pesar de la presencia de los *flashbacks* u otros saltos temporales, en contraposición con la estructura altamente anacrónica de la novela. En ese sentido, la obra literaria presenta

un mayor grado de artificio artístico y una estructura más compleja y alejada de los modelos o moldes preestablecidos, es, por lo tanto, más innovadora dentro de su lenguaje semiótico.

Después, la cinta le da mayor peso e importancia a la historia de Urania en comparación con los otros dos hilos argumentales, pues mientras en el libro cada uno de los distintos personajes (tirano, conspiradores o miembros del régimen) es capaz de presentar y presentarse por sí mismo dentro de un capítulo de la historia, en el film es por medio de Urania que conocemos a los otros personajes.¹⁹ Asimismo, solamente conocemos a profundidad a Urania Cabral, pues la película nunca se presenta desde la visión de Trujillo, quien, al contrario del libro, es el personaje menos explorado dentro de la cinta.

Por otra parte, la película solo abarca un fragmento de la totalidad de la novela, en particular la primera parte, teniendo como punto culminante el asesinato de Trujillo, omitiendo los hechos posteriores al tiranicidio, particularmente la tortura física y psicológica que sufrieron los miembros de la conspiración, así como la persecución política que sufrió la población general en busca de los conjurados. Esto quiere decir que sólo se nos muestra una parte de la Era Trujillo, sin ahondar en la evolución de la nación una vez acaecida la muerte del tirano, omitiendo las secciones con mayor grado de violencia y visceralidad. María Pareja (2008) señala al respecto que:

“Los capítulos dedicados a la tortura de todas aquellas personas relacionadas con el crimen de Trujillo, narran historias desgarradoras, si estos capítulos se hubieran llevado a la gran pantalla el número de espectadores se hubiera rebajado considerablemente (...). Recordemos que la película fue tipificada para todos los públicos, el hecho de escoger unos fragmentos y no otros hubiera cambiado esta tipificación y el número de espectadores sería menor” (4)

Como ejemplos de lo mencionado, podemos aludir a la muerte de Amadito García, única que el espectador ve en pantalla y que sintetiza el trágico final de los tiranicidas, o bien, a la violación de Urania cuya presentación es menos gráfica en comparación con la descripción literaria.

19 Un claro ejemplo es el paso entre las secuencias que hemos denominado Urania con su padre 1 y La esposa del Almirante 1, donde el diálogo de Urania “—¿Recuerdas a Magnolia, la esposa del Almirante Viñas?” (Llosa, 2005, 31:16 – 31:22) permite la conexión entre ambos fragmentos e introduce a uno de los conspiradores al espectador.

En este sentido la selección de elementos que se suprimieron entre el libro y cinta, señala una suerte de censura, donde se priorizaron las situaciones que se acomodaran a un cine de corte hollywoodense. Esto es verosímil puesto que la trayectoria del director y principal adaptador de la película se ha desarrollado en estos ámbitos de la creación audiovisual. Podemos concluir que, mientras la novela tiene una fuerte postura política, la obra cinematográfica tiene más bien una intención comercial.

CAPÍTULO 3

La barbarie totalitaria del trujillismo a través de dos lenguajes artísticos

En este capítulo final exploraremos el plano de la glosemática narrativa restante, esto es, la sustancia de la expresión o el lenguaje semiótico de las obras literaria y filmográfica, así como la relación que existe entre ambos medios de expresión, ya que es en este plano donde podemos observar con mayor claridad de qué manera se manifiestan las atrocidades llevadas a cabo por el régimen totalitario de Rafael Leónidas Trujillo en República Dominicana. Es importante mencionar que el análisis será, predominantemente, de tipo descriptivo.

En primer lugar, al hablar de la relación entre ambos lenguajes, Matías Rebolledo (2011) señala que el realismo característico de Mario Vargas Llosa se presenta como un rasgo favorable para la traducción, pero, por otra parte, la estructura verbal de sus novelas, conformadas por un alto grado de complejidad, dificulta la traducción visual de la misma. Sin embargo, por otro lado, menciona que la relación entre el realismo literario y la realidad, así como la relación natural entre el cine y el mundo que representa, facilitan y potencializan la adaptación de la novela. Laura Bonilla (2020), por su parte, señala que una de las dificultades principales de la adaptación fue el sintetizar en dos horas la novela, ya que abarca tres líneas diferentes, el retorno de Urania Cabral, el último día del dictador, y la asociación de los conspiradores con sus respectivas analepsis o flashbacks. En opinión de esta autora, la película es fidedigna en la medida de lo posible.

Estos son algunos de los factores por los que la película presenta una ruptura con el texto original, ya que una traducción intersemiótica es un diálogo que abarca un intercambio entre la obra base y su versión traducida, entre autores y entre discursos; es un mensaje dado originalmente a través de signos verbales trasladado a recursos visuales y sonoros, en donde el espacio de indeterminación entre este diálogo es el que genera cambios y divergencias. Hay que recordar que en la traducción no sólo se recrea, se transforma al texto original.

Ahora bien, la sustancia de la expresión con respecto al caso de la literatura, es decir el lenguaje, se da específicamente por medio de la manifestación verbal,

particularmente a través de la narración, la descripción, el diálogo y el monólogo. En el caso particular de la novela, estas manifestaciones se expresan por medio del narrador, ya que éste es el agente encargado de organizar el discurso, administrar el tiempo de la narración, enunciar acciones, así como de expresar los elementos mencionados. El narrador es, por lo tanto, depositario de una focalización²⁰, una identidad con respecto a los hechos narrados y un registro verbal.

Por su parte, la sustancia de la expresión en el cine se constituye por medio de cinco elementos, a saber: imagen, sonido, montaje, puesta en escena y narración. Su manifestación material se da por medio de componentes audiovisuales, es decir que utiliza imágenes en movimiento y sonidos para expresar un relato. Es a través del montaje y el uso de la cámara (que asume la función de narrador heterodiegético no omnisciente) que éstos elementos se combinan en una serie de posibilidades infinitas para relatar una historia. Además, el lenguaje cinematográfico toma elementos de otras artes, como los principios de la composición en la imagen de la pintura y la fotografía; o estructuras narrativas y temporales del teatro y la literatura; entre otros.

A continuación, procederemos a analizar tres segmentos en cada una de las obras estudiadas, centrándonos en la descripción comparativa de los elementos utilizados en cada lenguaje y de qué manera dicha utilización revela los elementos totalitarios presentes en la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo. Para ello, nos apoyaremos en la obra *La teoría del lenguaje literario* de José María Pozuelos Yvancos para abordar los aspectos literarios, mientras que utilizaremos el lenguaje cinematográfico revisado en el seminario *Interdiscursividad: cine, literatura e historia* para abordar la obra fílmica.

Por parecer adecuados para los propósitos de nuestro trabajo, hemos seleccionado los siguientes segmentos de la narración contenidos en ambas obras, los cuales, además de reflejar las prácticas del sistema totalitario, se presentan como una condensación de las tres líneas argumentales que forman la narración:

1) 20 Se refiere a la perspectiva o el punto de vista desde el que se narra. Esto es, el ángulo ideológico, cultural, psicológico o espacial desde el que se comunican los hechos narrados; dicho ángulo puede partir desde un personaje o de un ente externo al mundo narrado. A su vez, la focalización puede presentar mayor o menor distancia con respecto a los hechos narrados, al grado de adentrarse en la mente de uno o más personajes distintos. (Azucena Rodríguez, 2016, 112)

1. Asesinato de Jesús de Galíndez e implicados.
2. Violación a Urania Cabral.
3. Humillación del dictador contra el General Román.

3.1. ASESINATO DE JESÚS DE GALÍNDEZ E IMPLICADOS

El fragmento donde se describe a fondo el homicidio de Galíndez y de los demás personajes implicados en su asesinato se encuentra en el capítulo VI de la novela, el cual está focalizado en Antonio de la Maza, uno de los conspiradores. El capítulo narra la espera del personaje, junto a los otros integrantes del complot, por el coche en el que viaja Trujillo para llevar a cabo la emboscada.

La sección a analizar abarca desde la página 111 hasta la 116, y su discurso se expresa por medio de 16 párrafos de extensión variable. En ellos, Antonio de la Maza recuerda su relación con su hermano, «Tavito» de la Maza, asesinado por el régimen por haber transportado a Jesús de Galíndez, embozado y dopado, desde Montecristi hasta la hacienda personal de Trujillo, donde probablemente fue ejecutado, de acuerdo a los acontecimientos históricos. En primer lugar, hemos de mencionar que toda la novela tiene un narrador heterodiegético, esto es que no pertenece al mundo narrado, ya que éste nunca participa de las acciones que describe, ni se encarna en algún personaje. Sin embargo, esto no limita el punto de vista de la narración, dado el uso de la polifonía²¹, como veremos a continuación.

Una vez dicho esto, podemos abordar la focalización²², ésta se encuentra centrada en el personaje de Antonio de la Maza²³, como se ha puntualizado

21 Se entiende por polifonía la pluralidad de voces autónomas, aunque nunca autosuficientes, dentro de un relato. Es decir, la presencia de distintas voces o conciencias que coexisten, interactúan y pueden ser observadas por el lector dentro de una narración, con la finalidad de presentar contrastes y relaciones que construyen y complementan dicho relato. En palabras de Helena Beristáin (2010) “la novela polifónica no ofrece sólo la oposición en el diálogo, entre las ideas de un protagonista o de los protagonistas, sino en todos los elementos de su construcción, ya que se contradicen [y complementan] las narraciones, los hechos, las interpretaciones, los rasgos psicológicos de los personajes, todas las manifestaciones de la vida humana, y todo lo que posee sentido y significado. (408)

22 Los tipos de focalización son:

anteriormente. En la mayor parte del fragmento, la focalización es del tipo interna, ya que nos introduce en los pensamientos y emociones del personaje; y es restringida, puesto que se limita a narrar aspectos y situaciones dentro del conocimiento del personaje. Por estos motivos hay una predominancia del discurso indirecto libre²⁴, ya que el narrador reproduce la voz del sujeto sobre el que concentra el punto de vista, con su registro y entonaciones emocionales. Asimismo es una narración consonante²⁵, pues no se nota un distanciamiento entre los juicios del narrador y los del personaje.

Sin embargo, al discurso indirecto libre se intercalan cuatro diálogos, es decir, discursos directos²⁶, éstos tienen la función de brindar más información al lector, además de construir brevemente la relación de hermanos entre los personajes. Como otra excepción a la uniformidad del fragmento, también se hallan párrafos con una focalización externa, ya que describen de manera concreta datos que el personaje no podía saber, como el tratamiento del cadáver de Galíndez por parte de los perpetradores del asesinato o información objetiva, ordenada y específica sobre el caso

-
- 1) Focalización cero: cuando un narrador omnisciente no se centra en un personaje en particular, sino en varios.
 - 2) Interna: cuando la narración está restringida a la mente de un personaje en particular. El tratamiento de la información del narrador se limita a las características de este personaje, como su edad, ideología o conocimiento de las cosas y hechos.
 - 3) Externa: se ubica en una posición externa a los personajes, como observador. La información de la narración se complementa con los diálogos y acciones de los personajes. (Azucena Rodríguez 2016, 112)
- 23 El presente trabajo postula que la novela cuenta con un sólo narrador con características polifónicas, es decir, que es un narrador cargado de dinamismo y multiplicidad, por lo tanto, no permanece estático y no es igual en cada fragmento de la obra. En este sentido, podría postularse que al observar la novela como un todo nos encontramos con una focalización cero, ya que estamos ante la presencia de un narrador omnisciente que no se centra sólo en un personaje, sino en varios; mientras que al analizar la novela por fragmentos, como en este caso, podemos señalar que cada uno de estos segmentos cuenta con una focalización interna, dado que cada capítulo se centra en un sólo personaje. Sin embargo, es importante mencionar que otra interpretación acerca de este punto, podría postular que no es un solo narrador, pues cada línea temporal presentaría voces narrativas diferenciables y distintas, por lo tanto habría varios narradores que confluyen durante toda la novela.
- 24 También nombrado estilo indirecto libre. Es un recurso “con el que el narrador en la óptica y modo de sentir y hablar de un personaje” (Estébanez 2001, 713), se utiliza para poner al lector en contacto directo con los personajes.
- 25 Se dice que es una narración consonante cuando no existe diferencia ideológica entre la consciencia del personaje y la del narrador, coincidiendo ambas perspectivas. Por el contrario, se habla de narración disonante, cuando el narrador, incluso focalizado en el interior del personaje, marca distancia ideológica con éste, puede emitir juicios de valor contrarios por medio de algunos comentarios. (Azucena Rodríguez 2017, 112-113)
- 26 También nombrado estilo directo. Este se presenta siempre en la forma del diálogo, ya que es la estructura por la que “los enunciados son transmitidos directamente por los personajes, sin mediación de un presentador o de elementos subordinantes, como ocurre en la narración en la que predomina el estilo «indirecto». (Estébanez 2001, 285)

Galíndez. Por último, predomina la narración por encima de la descripción, lo cual se aprecia en el mayor uso de verbos que de adjetivos o complementos del sustantivo.

Revisemos lo dicho con mayor atención en algunas citas del fragmento analizado. Para comenzar, aquellos que corresponden a la información del caso Galíndez. Lo primero que se nos dice desde la perspectiva de Antonio de la Maza es que “Aquel asunto en que Tavito se vio implicado en 1956, a él desde el primer momento le olió mal, (...) tenía el aire de una de esas operaciones turbias de que estaba repleta la historia dominicana desde la subida de Trujillo al poder.” (Vargas Llosa 2002, 111).

Este fragmento, en un discurso indirecto libre y una narración consonante, nos deja ver no sólo la preocupación de Antonio por su hermano, sino también su perspectiva del régimen, al que califica de turbio, además de añadir el juicio de que el ascenso de Trujillo al poder ensució la historia de la patria. Asimismo, en esta cita se indica una temporalidad específica de los acontecimientos relatados, es decir, el año 1956.

En este mismo párrafo, sin cambios en el tipo de discurso, se termina de relatar el «asunto» en el que se implicó Tavito y que involucró transportar en un automóvil sin placas a un ciudadano embozado llegado de Estados Unidos a la hacienda personal de Trujillo, así como las posteriores presiones del gobierno estadounidense al régimen dominicano para facilitar la investigación de la desaparición de Galíndez.

En el siguiente párrafo se cambia a un estilo directo en el discurso, pues Antonio dice a su hermano mediante la utilización del diálogo: “—Esto de Galíndez parece muy serio (...) Él fue el tipo que llevaste de Montecristi a la hacienda de Trujillo, quién otro iba a ser. Lo secuestraron en Nueva York y lo trajeron aquí. Cállate la boca. Olvídate de todo. Te juegas la vida, hermano.” (Vargas Llosa, 111) Pero, inmediatamente, se vuelve al discurso indirecto libre en el siguiente párrafo, pues se narra lo que Antonio sabía sobre el exiliado español y su relación con la dictadura.

Sin embargo, los siguientes dos párrafos cambian de la focalización interna a una externa, pues a pesar de narrar la situación con respecto a la manera que el asesinato de Jesús de Galíndez afectó a los de la Maza, no se narra ya desde el interior emocional o cognitivo de Antonio, ya que los datos mencionados son

imparciales, precisos y ordenados, es decir que la narración es neutra, sin juicios por parte del narrador que coincidan o discrepen con los del personaje, observemos:

En marzo de 1956, Jesús de Galíndez, que se había nacionalizado norteamericano, desapareció, después de ser visto, por última vez, saliendo de una estación del metro en Broadway, en el corazón de Manhattan. Hacía unas semanas, se anunciaba la publicación de un libro suyo sobre Trujillo, que había presentado en la Columbia University, donde ya [lo] enseñaba, como tesis doctoral. (Vargas Llosa 2002, 112)

Como puede apreciarse, en dicho fragmento, hay un cambio en el registro, el cual es más formal y carece de expresiones coloquiales, a diferencia de las citas anteriores “le olió mal” (Vargas Llosa 2002, 111), “quién más iba a ser” (Vargas Llosa 2002, 111). Además, hay mayor predominio de la función referencial de la lengua²⁷, ya que se exponen datos objetivos y de mayor exactitud, como la fecha de los eventos, en la que ahora se incluye también el mes, por mencionar un ejemplo.

Para retomar el discurso indirecto libre, Vargas Llosa utiliza el artificio de iniciar el siguiente párrafo con la expresión “De todo esto se fue enterando Antonio, a trozos, pues la censura no permitía que los diarios y radios dominicanos dijeran nada sobre el tema” (Vargas Llosa 2002, 113). Con lo cual hace una transición orgánica entre ambas focalizaciones y aparenta nunca haber salido del pensamiento del personaje. A mi juicio, esta incidencia, discretamente oculta, de la focalización externa en este fragmento, como en muchos otros dentro de la novela, fue introducida con el fin de dar mayor verosimilitud histórica a la novela, pues recordemos que la narración, a pesar de ser ficticia, tiene como fondo la auténtica dictadura totalitaria de Leónidas Trujillo.

En la parte subsecuente se revela al otro personaje implicado en la desaparición de Jesús de Galíndez, el piloto norteamericano Murphy, amigo de Tavito. Los párrafos siguientes son una mezcla de narración y diálogos entre los hermanos, culminando con la muerte de Tavito y, finalmente, la narración de cómo el régimen encubrió su culpabilidad en el asesinato. Por ser de especial relevancia dado su paralelismo con la película, citaremos, para concluir el análisis literario de esta sección, fragmentos de estos últimos dos hechos.

27 Una de las seis funciones de la lengua de acuerdo al esquema propuesto por Roman Jakobson, la función referencial es aquella “por la cual el lenguaje destaca el contenido del mensaje y las propiedades de lo referido.” (Luna Trail 2007, 103)

Primero, el asesinato, el cual ocurre tras la desaparición del piloto Murphy y el encarcelamiento de Tavito:

Poco después, un amanecer, un coche del SIM con caliés armados de metralletas y vestidos de civil, paró en la puerta de la casa de Tavito de la Maza. Sacaron el cadáver de éste y sin miramientos lo arrojaron en el jardincillo de la entrada, entre las trinitarias. Y a Altagracia, que salió a la puerta en camisón de dormir y que miraba aquello despavorida, le gritaron, ya yéndose:

—Su marido se ahorcó en la cárcel. Se lo trajimos para que lo entierre como Dios manda. (Vargas Llosa 2002, 115)

Como se aprecia, hay en este fragmento un predominio de la narración sobre la descripción, cerrando con un diálogo. Se menciona la presencia directa del Sistema de Inteligencia Militar, una de las principales organizaciones represivas del régimen trujillista (como se mencionó en el primer capítulo), de lo cual se infiere la culpabilidad directa de una organización gubernamental en la muerte de Tavito de la Maza. El discurso directo, insertado en el diálogo de uno de los *caliés* que arrojan el cadáver, además de brindar información sobre un supuesto suicidio, está cargado de un tono irónico, pues después de tratar el cuerpo de la víctima como un desperdicio, declara que se ha dejado ahí para ser sepultado cristianamente, sugiriendo una suerte de piedad religiosa, opuesta a las prácticas de la dictadura totalitaria.

Ahora, en segundo lugar, una cita sobre el encubrimiento del crimen, al cual Antonio de la Maza llama “una segunda muerte” (Vargas Llosa 2002, 115):

El régimen, en una de sus más truculentas mascaradas, divulgó una supuesta carta manuscrita de Octavio de la Maza, explicando su suicidio. ¡El remordimiento por haber asesinado con sus manos al piloto Murphy, su amigo y compañero en Dominicana de Aviación! (...) Y, para que todo fuera más abyecto, la carta ológrafa de Tavito explicaba por qué mató a Murphy: la mariconería. Éste habría acosado de tal modo a su hermano menor, de quien se había enamorado, que Tavito, reaccionando con la energía de un buen macho, lavó su honor dando muerte al degenerado y disimuló su crimen con la coartada de un accidente.(Vargas Llosa 2002, 116)

Este último fragmento de la narración, con focalización interna, da muestra de la frustración de Antonio por la artimaña del régimen para justificar el asesinato de su hermano menor, lo cual se aprecia en los signos de exclamación con los que la narración resalta lo inverosímil de los supuestos motivos del suicidio. Además da

cuenta de la maquinaria que la dictadura tenía para crear y distorsionar los hechos a través de los medios de comunicación, con el fin de imponer una versión absoluta de los sucesos, pero también difamar a los involucrados.

Hay que resaltar que, en efecto, el personaje histórico, Octavio de la Maza, fue acusado de matar a Gerard Murphy por haberle hecho propuestas homosexuales y, posteriormente, fue encontrado muerto el 3 de diciembre de 1956. (Goicochea, 1981).

Ahora pasaremos al análisis del lenguaje cinematográfico involucrado en la traducción intersemiótica del mismo fragmento de la narración. Para hacerlo, nos centraremos en dos de las secuencias²⁸ que atañen al segmento del asesinato de Jesús de Galíndez y los implicados. En primer lugar, aquella que muestra parte de la actividad de Galíndez contra del régimen, y en segundo, la que atañe específicamente al homicidio de Tavito de la Maza. Es importante mencionar que el primer fragmento del que hablaremos, no se encuentra representado en la obra literaria.

Comencemos por la primera secuencia mencionada, ésta se encuentra en el minuto 8:45 y termina en el minuto 9:42 (Luis Llosa, 2005); su argumento puede resumirse de la siguiente manera: Jesús de Galíndez da una conferencia en la que denuncia la dictadura de Trujillo en la Universidad de Columbia. Observemos ahora cómo se desarrolla este argumento por medio del lenguaje cinematográfico.

La primer escena muestra un plano²⁹ general, específicamente un *long shot*³⁰, el cual permite apreciar el espacio en el que se desarrolla la secuencia, una locación interna que representa un auditorio universitario, éste, se encuentra lleno por jóvenes que escuchan con atención a un orador posicionado al centro del semicírculo que las butacas forman. Un intertítulo³¹ da la ubicación espacial y temporal: Universidad de Columbia, 1956 (Luis Llosa 2005, 0:08:46). El montaje lineal³², alterna planos generales

28 Se entiende por secuencia la “serie de planos y escenas interrelacionados que forman una unidad de acción dramática coherente. Dichas unidades están frecuentemente unificadas al desarrollarse en una sola localización y en orden cronológico continuo.” (Königsberg 2004, 488)

29 La expresión plano refiere la distancia de la cámara respecto a los objetos que enfoca. (Granados 2020)

30 Es un plano en el que el escenario ocupa la mayor parte del cuadro, dejando a las figuras humanas reducidas a otro elemento más dentro del encuadre, busca enfocar el espacio, no los personajes. (Granados, 2020).

31 “Palabras impresas insertadas en el cuerpo de la película, en lugar de colocarse al principio o al final” (Königsber 2004, 275)

32 Tipo de montaje que presenta un orden lineal y cronológico de las acciones. (Granados 2020).

que muestran la concurrencia al evento, con planos medios y cerrados que se centran en el conferenciante.

La iluminación es artificial y mantiene un predominio de las sombras para recrear la oscuridad que el auditorio requiere, puesto que se está proyectando un vídeo a la espalda del orador, personaje sobre el que recae la luz principal. Por otra parte, durante la secuencia la cámara permanece inmóvil en todo momento. En el uso de la imagen, destaca la toma que va de 9:00 a 9:05 (Luis Llosa 2005), la cual se compone por medio de un *medium shot*³³ que enfoca de frente al orador y una posición de cámara en una leve contrapicada³⁴, la cual, junto a una *back light*³⁵, resaltan la figura del personaje y proyección de escenas de la dictadura a su espalda.



Figura 8. Fotograma. Jesús de Galíndez ante el auditorio, a sus espaldas, Trujillo y subordinados. *The feast of the goat*. 0:09:04

Sin embargo, el elemento del lenguaje fílmico más significativo para la construcción del mundo narrado y reflejo del totalitarismo, es el sonido. En esta secuencia se halla, de manera principal, un sonido fónico o verbal, es decir, un sonido que proviene del discurso de un personaje. Este sonido, por su clasificación, es en *in* y en *trougt*³⁶, ya

33 Plano que se enfoca en un personaje, abarca entre el busto y la cintura de un personaje. (*Granados 2020*).

34 Posición de cámara en donde esta se coloca debajo de la mirada del personaje y lo enfoca desde abajo. (*Granados 2020*).

35 Tipo de luz que separa al sujeto del fondo. (*Granados 2020*).

36 De acuerdo a la clasificación de los sonidos por su origen, éstos se agrupan en:

1. In: Cuando el personaje que emite el sonido está dentro del cuadro y el espectador puede verlo.
2. Out: Cuando el personaje que emite el sonido está fuera del cuadro y el espectador no puede verlo,
3. Off: Cuando el personaje que emite el sonido no se encuentra en la escena, exista o no dentro de la historia.
4. Trougt: Cuando el personaje que emite el sonido está dentro del cuadro pero el espectador no puede ver que habla.
5. Over: Se trata de una voz en off que se produce de forma paralela a la imagen, pero no tiene intención de narrarlo.

que no todos los planos nos permiten ver al personaje mientras habla, sino que por momentos sólo se le escucha. Este discurso reza:

En 1930 un golpe de estado terminó con la democracia en la República Dominicana. Hoy no hay libertad de expresión ni de prensa y las elecciones, dominadas por un partido único, son una farsa. El último cuarto de siglo los esbirros de Trujillo han asesinado a miles de ciudadanos dentro y fuera del país, el país es presa del pillaje tanto de él como de su familia. (The feast of the goat 2005, 8:45-9:10)

Este sonido vocal informa, por medio del personaje, el cuándo y el cómo del comienzo de la dictadura, la censura, la democracia fraudulenta, así como los asesinatos, la rapiña económica y el nepotismo. El monólogo continúa y agrega un indicio a la narración:

Pero, como todas las tiranías, el régimen de Trujillo lleva en su seno el germen de su ocaso. ¿Cuándo tendrá lugar? No lo sé, pero después de trabajar en ese gobierno siete años, les aseguro que la era Trujillo llega a su fin. Cuando el líder desaparezca, desaparecerá con él. (9:11-9:33)

A medida que el discurso se aproxima a su fin, la cámara enfoca en un *two shot*³⁷ a personajes que, a diferencia de la mayoría de los actores de la puesta en escena, no visten como estudiantes, sino con gabardinas. Esto, aunado a una composición musical en la que resaltan instrumentos de viento, indica cierto dramatismo. La secuencia termina con un *close up*³⁸ lateral de Galíndez, pero que nos permite ver, al fondo del encuadre, como estos personajes hacen un *cross screen*³⁹ para salir del mismo y, por lo tanto, del auditorio.

El asesinato de Tavito de la Maza, por otra parte, se presenta en dos breves secuencias que no son consecutivas. La primera retrata cuando es arrestado por los *caliés* del Sistema de Inteligencia Militar al llegar a casa con su esposa de una fiesta. Este fragmento se compone por 6 tomas.

(Granados, 2020).

37 Plano donde se presentan dos personajes en el cuadro, independientemente de la posición de la cámara con respecto a sus cuerpos. (Granados, 2020).

38 Plano que da varios detalles de una misma parte del cuerpo de un personaje. (Granados, 2020).

39 Cuando uno o más personajes atraviesan el encuadre de un extremo a otro. (Granados, 2020).

Primero, un *long shot* donde se aprecia la calle que la pareja cruza para llegar a casa, y el arribo de dos coches negros que los interceptan, luego, un *medium shot* donde dos personajes abordan a Tavito y su esposa, en tercer lugar, un *long shot* donde la escena de la toma anterior se desarrolla de fondo y la cámara se coloca en *overshoulder*,⁴⁰ revelando la presencia de un observador lejano.

La cuarta toma precisa mediante un *close up* que este observador es Jhonny Abbes, líder del Sistema de Inteligencia Militar, aquí destaca el plano holandés, ya que la cámara está en diagonal, simbolizando la falta de rectitud en las acciones del personaje. Por último, un *close up* nos permite ver cómo los hombres suben a Tavito al coche, y otro *close up* más nos deja en el rostro anonadado de la mujer.

Nuevamente hay un predominio de la oscuridad, la cual incluso cubre las facciones de los *caliés*; sólo hay iluminación en el decorado que corresponde a la fachada, jardín y escalinatas de la casa de la pareja. Además, durante esta secuencia la música vuelve a tener tonos dramáticos que van acorde a la situación, hay también sonidos atmosféricos, particularmente el que producen los autos al llegar y retirarse.

Ahora bien, la segunda secuencia se desarrolla en la misma locación, la composición se da por medio de un *long shot* que enfoca la fachada de la residencia de Tavito en un plano holandés. Nuevamente es de noche. Un actor parece haber tocado la puerta y ahora desciende por las escaleras, en las cuales se encuentra tirado un cuerpo inerte. A continuación un *medium shot*, también con plano holandés, nos revela que el cadáver pertenece a Tavito, cuya caracterización incluye una soga atada al cuello.



40 Posición de la cámara en la que ésta se coloca detrás de los hombros o nuca del personaje o personajes. (Granados, 2020).

Figura 9: Fotograma. El cadáver de Tavito de la Maza es abandonado frente a su residencia. *The feast of the goat 2005*. 00:21:57.

Dos *medium close up* muestran a la familia del personaje localizando su cuerpo, luego, un *long shot* muestra una visión panorámica de la esposa sosteniendo el cadáver y llorando, resalta en el encuadre un auto azul. Un *medium close up* muestra la presencia del líder del Sistema de Inteligencia Militar dentro de este coche, supervisando la situación; finalmente, un *long shot* en una contrapicada, casi cenital, nos transporta al funeral de Tavito.

Durante esta secuencia el sonido tiene una importancia fundamental, ya que hay una mezcla del sonido entre una voz en *on* y otra en *off*⁴¹, acompañando la música. El sonido musical corresponde al *leit motiv* utilizado durante la película durante las situaciones dramáticas; la voz en *on* pertenece a la esposa de Tavito, quien grita desconsoladamente junto al cuerpo de su consorte y es un sonido que queda en segundo plano; la voz en *off*, por su parte, es la de mayor importancia. Esta voz corresponde a un diálogo transmitido por la radio en un medio de comunicación nacional, particularmente el noticiero *La voz dominicana*, cabe destacar que sirve como un sonido de enlace entre la puesta en escena de la casa de Tavito y su funeral. Este diálogo dice:

En las noticias, *La Voz Dominicana* informa que el joven piloto Tavito de la Maza se suicidó hoy en su celda en La Victoria. De la Maza estaba en prisión por haber matado a su amigo el piloto norteamericano, Gerald Murphy, éste último le había hecho avances homosexuales, con lo cual, de la Maza reaccionó con violencia y lo empujó por un barranco durante el final de una pelea. En una nota, Tavito de la Maza escribió: «no puedo seguir viviendo con esta terrible culpa», antes de colgarse. (21:52-22:19)

Una vez analizado el fragmento de ambas narraciones que pertenecen al asesinato de Galíndez y los otros dos implicados, podemos señalar con mayor precisión algunas similitudes y diferencias entre ambos lenguajes.

En primer lugar, la parte que atañe a la actividad política de Galíndez en Nueva York, es descrita, en la novela, de manera objetiva en un capítulo focalizado en Antonio de la Maza, por medio de una leve alternancia entre el discurso indirecto libre y el

41 Cf. nota 36.

discurso libre. El personaje de Jesús de Galíndez y sus acciones son dadas a conocer al lector por medio de la alusión que Antonio de la Maza hace.

Por su parte, en la película atestiguamos estos hechos, ya que hay toda una puesta en escena que recrea un auditorio de la Universidad donde Galíndez imparte cátedra sobre la dictadura de Trujillo. Esta puesta en escena está llena de actores, se complementa con una proyección sobre el régimen y con la voz del orador brindando información al espectador. Sin duda, por el uso de la música y por los enfoques de cámara, esta secuencia tiene mayor suspenso y más relevancia dentro de la narración que en el libro.

En cuanto al asesinato de Tavito, tanto el libro como el film presentan este suceso de manera muy sintética, ya que en la novela abarca cuatro párrafos mientras que en el film ocupa dos secuencias de tan sólo 57 segundos en total. En la novela esta parte se expresa por medio de un discurso indirecto libre con focalización interna concordante, mientras que en la película destacan, de los componentes del lenguaje cinematográfico, la oscuridad, la presencia de Jhonny Abbes atestiguando todo, los planos holandeses para mostrar lo turbio de la situación y el sonido en *off* de la radio, que nos demuestra, además, el control de la dictadura sobre los medios de comunicación. Continuemos el análisis con el siguiente fragmento escogido.

3.2. VIOLACIÓN DE URANIA CABRAL

La violación de Urania Cabral se desarrolla discursivamente en el último capítulo de la novela, sin embargo, es importante mencionar que esta violación se da como consecuencia de la presión política y social que el dictador había ejercido sobre su padre, el senador Agustín Cabral, al retirarle los privilegios que gozaba como miembro de su círculo cercano. En búsqueda de recuperar los favores del tirano, Cerebritito Cabral, como era conocido dentro del grupúsculo, termina entregándole a su hija como ofrenda sexual, con la finalidad de ser readmitido en la clase política que gobierna el país. En ese sentido, Cabral es el personaje que representa a los padres dominicanos

cuya lealtad y devoción al dictador los llevó incluso a entregarle a las mujeres de su propia sangre.

Ahora bien, dicho capítulo presenta una estructura sumamente compleja en cuanto al manejo del lenguaje literario. Por una lado, nos hallamos ante un narrador con focalizaciones múltiples que relata, paralelamente, dos sucesos ubicados en temporalidades distintas; mientras, por otra parte, a la narración predominantemente escrita en un discurso indirecto, se le intercalan diálogos de personajes de ambas temporalidades, es decir, discursos directos.

Es importante acotar que las estructuras temporales se abordaron con mayor atención en el inciso anterior por pertenecer a la forma del contenido, sin embargo, la estructura del lenguaje del fragmento que nos atañe está construida de tal modo, que discurso y tiempo son inseparables. Esto no es de sorprender, recordemos que desde la glosemática se postula que los cuatro planos del contenido son indivisibles y están en constante correlación.

Retomando la rotación de tiempos y modos del discurso de la que veníamos hablando, podemos señalar que la pauta que marca los cambios entre éstos recae sobre el Urania Cabral, ya que la focalización, al estar centrada en ella, ocasiona que la narración avance de acuerdo al propio progreso, en acciones o diálogos, de este personaje; ahondemos más en la cuestión.

En primer lugar, en este último capítulo se retoma y concluye el hilo argumental de Urania Cabral, así como el de toda la novela; cerrando con el desenlace de la cena familiar y de la charla que Urania sostenía con sus tías sobre la dictadura y las implicaciones de familiares y conocidos dentro del régimen trujillista. El narrador, al principio, se centra temporalmente en esta comida, pero conforme la plática de Urania, introducida por medio del discurso directo, evoca un pasado concreto, la narración también se concentra en este pasado. El personaje de Urania se transforma en un narrador homodiegético, ya que, por medio de sus diálogos, narra su propia historia y, simultáneamente, el narrador heterodiegético la acompaña en su narración, saltando entre el pasado que recrea ese crimen y el presente desde el que Urania cuenta a sus la violación que sufrió.

A continuación, ejemplificaremos en algunos fragmentos del capítulo los recursos descritos, con el fin de identificarlos más claramente. Específicamente la parte donde el dictador besa a Urania por primera vez, y el momento en que su impotencia sexual le impide concretar la cópula.

El primer fragmento comienza por medio de un discurso directo, es decir, un diálogo, en el cual Urania va refiriendo a sus familiares cómo el tirano pretendió seducirla por medio de la declamación un poema:

—Me recitó un poema de Pablo Neruda. Al oído, rozándome la oreja, el pelo, con sus labios y su bigotito. «Me gusta cuando callas, porque estás como ausente; parece que los ojos se te hubieran volado y parece que un beso te cerrara la boca». Cuando llegó a «boca», su mano me movió la cara y me besó en los labios. Esa noche hice un montón de cosas por primera vez: tomar jerez, ponerme las joyas de mamá, bailar con un viejo de 70 años y recibir mi primer beso en la boca. (Vargas Llosa 2002, 505)

Inmediatamente después se cambia al discurso indirecto libre, pues el narrador contrasta la única experiencia previa que la pequeña Urania había tenido con un chico con la situación, estando acorde a las emociones del personaje de timidez e inexperiencia, en un primer momento, y de repulsión y desagrado, después, por lo tanto, la narración continúa con una focalización interna y concordante:

Había ido a fiestas con varones y bailado, pero sólo una vez la besó antes un muchacho (...) Pero aquel beso no se parecía a esto (...) resistió y luego separó los labios y dientes: una víborilla húmeda, foga, entró con furia a su cavidad bucal, moviéndose con avidez.” (505)

A continuación siguen dos diálogos, uno donde el dictador le pregunta a Urania sobre si sabe besar, y otro donde ésta prosigue su narración durante la cena especificando que el dictador “Se había excitado. (...) [y] tuvo una erección” (505). Notemos que aunque ambos diálogos son consecutivos, no funcionan como tal, puesto que no representan una conversación entre dos interlocutores, incluso, como hemos mencionado, hay una distancia de 30 años de distancia entre ellos.

Luego, se prosigue con un corto discurso indirecto, pues el narrador, en una voz aparentemente neutral y externa a los personajes refiere que una de las primas de Urania “suelta una risita histérica, brevísima, pero ni su mamá ni su hermana ni su

sobrino la imitan. Su prima baja los ojos, confundida.” (505). Ante esta risa que apenas a Urania, ella responde por medio de un diálogo: “—Lo siento, tengo que hablar de erecciones. (...) Si el macho se excita, su sexo endurece y crece. Cuando metió su lengua dentro de mi boca, Su Excelencia se excitó.” (505).

Así concluye el fragmento relacionado al beso que Trujillo le da a Urania, el cual está conformado por 6 párrafos que pueden clasificarse de la siguiente manera de acuerdo a las cualidades del discurso:

Párrafo	Tipo de discurso	Focalización	Temporalidad representada
1	Directo (Diálogo de Urania)	No aplica	Cena familiar
2	Indirecto libre	Interna en el personaje de Urania	Violación
3	Directo (Diálogo de Trujillo)	No aplica	Violación
4	Directo (Diálogo Urania)	No aplica	Cena Familiar
5	Indirecto	Cero	Cena familiar
6	Directo (Diálogo Urania)	No aplica	Cena familiar

Figura 10: Tabla que muestra el tipo de discurso, la focalización y la temporalidad representada. Elaboración propia con base en los datos obtenidos de *La Fiesta del Chivo*

El segundo fragmento a analizar conlleva una estructura muy similar, pero con variantes significativas que nos permiten continuar ejemplificando la complejidad del uso del lenguaje literario, a continuación estableceremos una clasificación y utilizaremos otras ejemplificaciones para continuar con el análisis.

Párrafo	Tipo de discurso	Focalización	Temporalidad representada
1	Directo (Diálogo de Urania)	No aplica	Violación
2	Indirecto libre	Interna desde la perspectiva de Trujillo	Violación
3	Directo (Diálogo de Urania)	No aplica	Cena familiar
4	Directo (Diálogo Trujillo)	No aplica	Violación

5	Directo (Diálogo de Urania)	No aplica	Cena familiar
6	Directo (Diálogo de Tía Adelina)	No aplica	Cena familiar
7	Directo (Diálogo de Urania)	No aplica	Cena familiar
8	Indirecto libre	Interna desde la perspectiva de Urania	Violación

Figura 11: Tabla que muestra el tipo de discurso, la focalización y la temporalidad representada. Elaboración propia con base en los datos obtenidos de *La Fiesta del Chivo*

Este fragmento comienza con el diálogo de Urania donde dice “Ahí me di cuenta de que algo le pasaba, había comenzado a enfurecerse. ¿Porque yo me quedaba quieta, muerta, porque no lo besaba?” (507) E inmediatamente la voz narrativa, en el siguiente párrafo, aparentemente le responde “No era eso. Ahora lo comprendía. Que ella participara o no en su propio desfloramiento no era algo que a su excelencia pudiera importarle” (507) y prosigue “Había aceptado que la hijita del senador Cabral viniera a la casa de Caoba sólo para comprobar que Rafael Leónidas Trujillo Molina era todavía, 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.” (507)

De los fragmentos anteriores podemos hacer mención nuevamente del excelente manejo de los recursos discursivos del autor, ya que a una pregunta que queda abierta en el diálogo se le da una respuesta por medio de la narración, haciendo otra vez este cambio entre tipos de discurso de manera orgánica. Por otra parte, se puede apreciar que la focalización del narrador recae, a diferencia del fragmento del beso, no solamente en Urania, sino también en el dictador, pues primero se expresa la comprensión de la niña ante la impotencia de Trujillo, para posteriormente manifestar el deseo del tirano por superar sus frustraciones sexuales, a pesar de tener presentes a los enemigos del régimen; por ello podría señalarse que este breve párrafo citado tiene una focalización cero, hecho que aumenta la complejidad del lenguaje literario. Por último, se recalca la presencia de un diálogo de tía Adelina en el párrafo 6, para demostrar la convergencia de múltiples personajes en el intercambio de discursos directos.

Una vez descritos y ejemplificados los elementos del lenguaje literario en algunos fragmentos de la sección de la novela que corresponde a la violación de Urania, podemos aventurar que la mezcla de distintos tiempos tiene como objetivo dar la impresión de que, a pesar del tiempo transcurrido, mientras Urania relata el abuso sexual del que fue víctima, éste vuelve a hacerse patente, como si ocurriera nuevamente o no hubiese terminado nunca, formando parte del presente de la protagonista. Por otra parte, el discurso directo de Urania tiene la función de evocar y revelar el momento en que la violación es perpetrada, mientras los diálogos de Trujillo y otros personajes, además de redondear la historia, terminan de configurar plenamente la construcción de los sucesos y brindan dinamismo a la narrativa.

Por su parte, la primera sección de la película a comparar, es decir la que corresponde al beso, comienza en 1:35:48 y termina en 1:37:51 (Luis Llosa). Como criterio para la división se tomó desde el momento en que el dictador sugiere un acompañamiento musical, hasta aquel en que lleva a Urania a otra habitación, debido a que es en este fragmento cuando comienza el contacto físico y su punto central es el ósculo.

Durante toda la secuencia, además del sonido vocal proveniente del diálogo del dictador, se escucha la canción *Bésame mucho* de fondo, tema musical romántico; por otra parte, puede afirmarse que el encuadre siempre está en *two shot*, pues en todo momento vemos a dos personajes en escena. La escena se graba en una locación interna con luz artificial, predomina la oscuridad que refleja el horario nocturno en que se desarrollan los eventos. El decorado muestra opulencia y elegancia, el personaje de Trujillo aparece uniformado y portando sus condecoraciones.

Este fragmento está compuesto por 7 tomas unidas por un montaje lineal. La toma que inicia la secuencia se compone por un *medium shot* donde se aprecian ambos personajes, la cámara tiene, en primer momento, un movimiento leve que sigue al dictador mientras éste activa el reproductor musical, en un segundo momento, realiza un *head on*⁴² que muestra cómo Trujillo conduce a la niña a otra habitación, al

42 Movimiento de cámara donde el personaje camina hacia ésta mientras la misma retrocede. (Granados, 2020).

terminarse el movimiento de cámara, la toma muestra un *medium close up*⁴³ de ambos personajes, Trujillo dirige a la niña en un baile lento.

Entra entonces el sonido vocal, Trujillo comienza su papel de seductor y dice: “Me gusta tu silencio. Cómo dejas que te admiren como a una diosa indiferente.” (The feast of te goat 2005, 1:36:32-1:36:42). Aquí hay un cambio de plano, la cámara hace un *close up* en el rostro de Uranita, quien muestra miedo y desaliento, a continuación se pasa a un *medium close up* de ambos personajes.

Al reflejar un baile, la cámara se ha posicionado en *overshoulder* desde la escena pasada, es decir que muestra la espalda de uno de los personajes que danza al enfocar al otro; en este momento vemos de frente a Trujillo y la espalda de Urania, pero el giro del baile transforma el encuadre en un *close up* de ambos personajes observándose de perfil.

A la par que las imágenes se suceden, Trujillo ha comenzado a declamar un poema; mientras recita “y que un beso” (1:37:04-1:37:05), con la mano sujeta el mentón de Urania obligándolo a verlo y, al igual que en la novela, cuando concluye el verso “te cerrara la boca.” (1:37:06-1:37:07) procede a besar los labios de Urania. Aquí cambiamos a un *close up* donde se aprecia el beso, pero sobre todo la expresión de desagrado de la niña.



Figura 12. Fotograma. Rafael Leónidas Trujillo besa a Uranita, quien expresa miedo y repulsión. *The feast of the goat 2005*, 1:37:11

43 Plano que muestra el rostro, los hombros y el pecho del personaje. Permite apreciar detalles como la vestimenta y accesorios. (Granados, 2020).

Para concluir la secuencia, se alterna entre *medium close ups* de la pareja donde resalta la figura de Trujillo, y *close ups* que muestran el temor y la intranquilidad de Urania. El dictador continúa su diálogo intimidando a la niña haciéndole preguntas en torno a su virginidad. Finalmente, la lleva a otra habitación con la intención de mostrarle “algo maravilloso”. (1:37:36-1:37:40).

Como puede apreciarse, existen paralelismos entre ambas obras, por ejemplo la presencia del poema y el fin de su declamación como detonante para que Trujillo bese a Urania. En la obra literaria, esta parte de la narración se manifiesta mediante un discurso directo, es decir, un diálogo de Urania en el que le cuenta a sus familiares cómo fue la situación. Por su parte, en la obra cinematográfica, el poema está puesto en un sonido verbal mediante el diálogo de Trujillo, mientras el beso es representado por los actores. Podríamos decir que mientras la novela evoca el hecho o lo relata *in absentia*, la película lo desarrolla *in praesentia*. Por otra parte, mientras el libro se enfoca en la inocencia de Urania ante la situación, el film lo hace en el repudio que esta situación le causa.

El segundo fragmento a analizar corresponde al momento en que la disfunción sexual de Trujillo le impide abusar, en un primer momento, de Urania. Dicho fragmento se encuentra entre 1:40:52 y 1:41:34 dentro de la película. Abarca desde el momento en que Trujillo pretende penetrar a Urania y termina antes de que abuse de ella llevado por la cólera y su frustración sexual.

Esta secuencia se caracteriza por una cámara estática, con *close up* a los rostros de los personajes implicados, con una posición de cámara en picada cuando se trata de enfocar a Trujillo y en contrapicada cuando se enfoca a Urania, ya que esta alternancia ayuda a resaltar la posición de Trujillo recostado sobre el cuerpo de Urania.

Trujillo viste con una bata, mientras que la pequeña yace desnuda sobre una cama blanca, la música aumenta la tensión dramática y es por medio de la gesticulación de los personajes y el sonido vocal que se nos advierte que algo anda mal, pues Trujillo, quien hasta ahora había mostrado dominio de la situación, comienza a hacer muecas de desconcierto y pregunta, desesperado “¿Qué me está ocurriendo?”. (1:40:41-1:40:43).

Posteriormente, abandona la posición en la que pensaba efectuar el acto sexual para recostarse junto a Urania, quien llora. El dictador continúa lamentándose “He vencido a cuanto enemigo he encontrado en mi camino. ¿pero cómo puedo luchar contra esto? No es justo, no es justo.” (1:42:05-1:42:12). Las quejas del dictador y las lágrimas de Urania aumentan paralelamente, hasta que el tirano, enfadado, le grita a la niña que se calle. Antes de que el fragmento termine, vemos un *close up* del terror de Urania, seguido de otro que nos muestra la ira y el odio en la expresión de Trujillo, los cuales, nos advierten que está a punto de cometer la violación.

Trujillo ejerce el poder, entre otras muchas formas, a través de su virilidad. Es por esto que el sexo en él es más que sólo placer o satisfacción personal. Es por ello que al no poder tener un encuentro satisfactorio con Urania Cabral, el dictador se siente falto de poder, humillado y derrotado. Asimismo, su condición médica lo hacía sentir impotente, ya que, siendo incapaz de gobernar su propio cuerpo, era también incapaz de mantener el régimen a raya. Es por eso que hace uso de la violencia para contrarrestar estos vacíos que la sexualidad deja en él.

Podemos concluir que la obra literaria realiza una compleja mezcla de tiempos de la historia, tipos de discurso y focalizaciones para conformar el desarrollo de la narración, sin embargo, a pesar de esta complejidad, dicha narrativa no se vuelve caótica, sino que presenta orden y brinda, a la vez, una sensación de consecución y simultaneidad. La película, por otro lado, utiliza un montaje lineal y pocos movimientos de cámara para retratar las mismas escenas, predominan los *medium shots* que resaltan las expresiones de los personajes. Asimismo, el sonido tiene gran importancia ya que la música y los diálogos conforman dramatismo y permiten el avance de la historia, un ejemplo es el llanto de Urania que confluye con las quejas del dictador y el *leit motiv* en la música.

Tanto en la novela como en la película la violación de Urania se presenta como el punto de mayor tensión argumental, ya que revela una de las prácticas más crueles y comunes de la dictadura, al mismo tiempo que reivindica a uno de los sectores de la población más afectado durante el régimen totalitario de Trujillo, es decir, la mujer. En efecto, el personaje ficticio de Urania representa a todas aquellas mujeres que, además

de perder las garantías individuales como los varones, también fueron víctimas de la violencia sexual del totalitarismo de Trujillo.

Pasemos al último fragmento escogido para analizar.

3.3 HUMILLACIÓN DEL DICTADOR CONTRA EL GENERAL ROMÁN

Por último, hemos elegido para el análisis el fragmento que corresponde a la humillación que el dictador ejerce contra uno de sus subordinados, tras su acostumbrada caminata en compañía de su séquito de subordinados. Se ha elegido este fragmento, en primer lugar, por tener un paralelismo directo con la película y, en segundo, por estar focalizado desde la perspectiva del dictador, por ello a esta parte se le ha considerado como representante del tercer hilo argumental. Este segmento se ubica en el capítulo XVIII de la novela y en él se narra el paseo del dictador y su interacción con algunos de sus subordinados, particularmente con el general Román.

Recordemos, antes de avanzar al análisis, que Trujillo se construye a través de la novela como una especie de ser sobrehumano, ya que “según la mitología popular, no sudaba, no dormía, nunca tenía una arruga en el uniforme, el chaqué o el traje de calle, y (...) había, en efecto, transformado el país” (Vargas Llosa 2002, 109). Simultáneamente, el dictador se presenta como una figura paterna pública, pues el mismo se denomina “Padre de la Patria Nueva” en distintos momentos (páginas 15, 119, 127, 141, 460, etc.), y también se presenta así ante sus subordinados, ya que éstos temen recibir su castigo o buscan su favor, a la manera de niños que dependen de un padre. Retomando el fragmento que nos atañe, es decir, la caminata del dictador que precede a la imprecación, ésta se describe de la siguiente manera:

Apenas salió a la ancha avenida —el ramillete de civiles y oficiales volvió a abrirse— echó a andar. Divisaba el Caribe ocho cuadras abajo, encendido por oros y fuegos del crepúsculo. Sintió otra oleada de satisfacción. Caminaba por la derecha, seguido por cortesanos abiertos en abanico y grupos que ocupaban la vereda. (368)

Como se puede apreciar, el párrafo está escrito en un discurso libre indirecto consonante, con focalización interna centrada en el dictador, pues se resaltan sus

sensaciones físicas y emocionales, las cuales se describen como una oleada, símil que contribuye a la creación del ambiente marítimo propio de la playa caribeña donde el paseo se efectúa. Por otra parte, la forma en la que se agrupan los seguidores alrededor del tirano es descrita como un ramillete o un abanico.

Durante la caminata, Trujillo llama a dos de sus colaboradores para hablar en privado con ellos, finalmente, se retira en un automóvil, solicitando la compañía del General Román. Una vez en camino, Trujillo comienza a insultar a su acompañante, preguntándole sobre su edad, sus años en el ejército y su higiene personal, con el fin de recriminarle una fuga en la cañería de la entrada a la base militar aérea. Este fragmento se compone por medio de 26 párrafos, en los cuales predomina el discurso directo, es decir, el uso del diálogo, habiendo solamente 7 párrafos con un discurso libre indirecto, como el que se presenta a continuación:

El general Román optó por enmudecer. El Generalísimo se había enardecido y no cesó de increparlo los quince minutos que les tomó llegar a la base aérea de San Isidro. (...) Permanecía mudo e inmóvil mientras recriminaciones e insultos caían sobre él. Trujillo no se atropellaba, la cólera lo hacía vocalizar con cuidado, como si, de este modo, cada sílaba, cada letra, fuera más pugnaz. (379)

En el segmento citado puede apreciarse el miedo que el dictador genera sobre sus subordinados, así como la sumisión que presenta uno de ellos ante sus regañones, finalmente, se nota la intención de Trujillo por zaherir y denigrar al General.

Por su parte, en la película, esta escena comienza a desarrollarse en el minuto 30:59, se abre con la canción *Era gloriosa* de Trujillo Molina, la cual se considera una canción nacionalista de la época, ésta reza:

Era gloriosa vive mi país, en todas formas el pueblo se siente feliz, murmura el río allí, el cocotero allá, la gloria inmensa que se tiene aquí, es grande la emoción, que inspira mi cantar, al ver a mi quisqueya hoy, por la obra de su constructor. (Era gloriosa, 1980)

El encuadre se compone por medio de un *long shot* que resalta, desde la altura, la arquitectura pública, particularmente una avenida principal con una glorieta decorada con fuente al centro y banderas; en ella circula una comitiva de automóviles y

motocicletas. A medida que los coches avanzan, la cámara hace un *till down*, lo cual nos permite ver que dos filas de soldados aguardan a la comitiva.

Pasamos a un par de *medium shots* donde apreciamos a políticos y militares a la espera y luego al dictador a punto de descender de uno de los autos, volvemos a un *full shot* que nos muestra cómo, al momento en que Trujillo sale del vehículo, todos los soldados presentan armas. Nuevamente volvemos a *medium shots* que enfocan al dictador dando un saludo militar a los presentes.

Hasta aquí, podemos destacar de la puesta en escena, en primer lugar, el vestuario del tirano, el cual consiste en su uniforme militar, sombrero de marino, guantes blancos y bastón negro. En segundo lugar podemos hablar de la gran cantidad de actores presentes en la locación externa, éstos representan principalmente a soldados, pero también a miembros de la clase política, que se diferencian de los primeros por su vestimenta blanca.

Un *medium shout* muestra a este último grupo mientras cede el paso al dictador para inmediatamente seguirlo. Aquí se introduce una imagen con alto impacto para la configuración del tirano. El encuadre nos presenta un *group shot* con un plano italiano, al centro y al frente Trujillo, a su derecha militares y a su izquierda políticos, todos avanzando acompasadamente hacia la cámara, que permanece estática. La posición al centro así como los contrastes entre los colores resaltan la figura de Trujillo, dueño de sí y de la situación.



Figura 13. Fotograma. Trujillo camina con militares y políticos abiertos en abanico. *The feast of the goat* 2005, 00:29:02

Aquí hay una pequeña transición, un *traveling* que comienza desde la calle y se desplaza a la acera nos muestra al dictador caminando con su comitiva en *medium shot*, el montaje introduce un busto al que se le hace un *zoom in*, la música desciende hasta desaparecer y ser reemplazada por el sonido ambiental del mar. Volvemos al *medium shot*, Trujillo se acerca a la estatua y pasamos a un *overshoulder* donde destaca el monumento. A continuación el tirano llama al General Román, quien se separa del grupo.

Comienza un diálogo con bastante semejanza al diálogo del libro, pues Trujillo le pregunta al general su edad y sus hábitos de higiene, pero a diferencia de la novela donde le pregunta si se baña, aquí pregunta “—¿se limpia usted sólo el trasero?” (Luis Llosa 29:35-29:37). Se intercalan *medium shots* de ambos personajes con *inserts* que muestran que es la suciedad en la estatua el motivo de la ira del dictador, a continuación comienza a insultarlo a gritos y un *close up* de su rostro deja ver sus facciones llenas de cólera.

Después de increparlo frente a todos, el dictador le entrega un pañuelo para que limpie la suciedad, el encuadre que cierra la secuencia muestra un *full shot* donde resalta el busto siendo tallado por el general Román.

Una vez señaladas las características de ambos lenguajes en cada fragmento, podemos concluir que la novela utiliza, en un primer momento, una focalización interna en un discurso indirecto libre y con una narración consonante, ya que en la parte de la narración de la caminata atestiguamos los hechos desde la visión del dictador, para pasar después a una mezcla entre discursos directos e indirectos libres mientras éste increpa a su subordinado.

Por su parte, la película inicia la secuencia con el uso de una canción de la época, planos panorámicos de la ciudad y una gran puesta en escena con numerosos actores que muestran orden y disciplina, el diálogo es también importante, pero a éste le acompañan las gesticulaciones y expresiones de los actores.

Un elemento a destacar, es la creación del ambiente, ya que la novela utiliza un lenguaje metafórico para complementar la sensación del Mar Caribe, mientras que la película se apoya en el uso de colores cálidos y sonidos ambientales. Otro componente que presenta una marcada diferencia es la actitud del tirano al momento de amonestar

al General Román, ya que la novela muestra al personaje con un dominio de sí, incluso como un elemento de presión psicológica sobre su subordinado, pero en la película Trujillo no guarda la calma para pronunciar mejor las palabras, sino que su ira va en aumento, por ello el personaje grita y eleva la voz, externando su rabia y exaltación.

En ambas obras Rafael Leónidas Trujillo es presentado como un tirano implacable, alevoso y vengativo, capaz de cualquier acción en contra de sus enemigos o inclusive contra sus propios aliados; asimismo, se muestra como detentador del poder político, dueño de las fuerzas militares y supresor de las libertades individuales, rasgos generales del totalitarismo.

Sin embargo, la novela ahonda más en su perfil psicológico, ya que más de un capítulo está focalizado desde su visión, lo cual permite conocer sus sensaciones y pensamientos. Es por ello que la novela desarrolla mejor elementos como su ascenso militar desde la ocupación militar en República Dominicana, sus relaciones con familiares y otros miembros del régimen, así como su enfermedad y disfunción sexual.

Para concluir el análisis de este capítulo podemos mencionar que la obra literaria refleja elementos de la dictadura trujillista principalmente por medio de la focalización interna, del discurso indirecto libre y de una narración consonante, ya que la mayor parte del tiempo el narrador enfoca las emociones y pensamientos de un personaje en específico, es por ello que hay una gran multiplicidad de perspectivas, sin embargo, también se hace uso del diálogo y de focalizaciones externas. Por otra parte, los hechos se atestiguan a medida que la narración avanza, pero también se les conoce por medio de alusiones o digresiones, como pensamientos o recuerdos.

En la película, dado su uso del montaje lineal, las acciones se desarrollan conforme el espectador las presencia, el punto de vista se centra en distintos personajes, pero sin llegar nunca a ser interno, inclusive el dictador es quizá el personaje en cuyos adentros menos se ahonda.

Sin embargo, se hace un amplio uso de la imagen y el sonido. En primer lugar hay numerosos planos cinematográficos, como *long shots*, *medium shots*, *medium close ups*, *close ups*, planos italianos y americanos. La cámara, generalmente quieta, presenta picadas, contrapicadas, *overshoulders* y planos holandeses; que se complementan con el color y la iluminación para recrear la República Dominicana de

mitad de siglo XX. Por su parte, el sonido juega también un papel de vital importancia, pues los diálogos brindan información a la vez que muestran la interacción entre los personajes, la música sirve de *leit motiv* dramático e introduce secuencias, mientras que el sonido ambiente configura el espacio.

Ambos lenguajes retratan, cada uno desde sus medios de expresión, elementos de la dictadura, tales como el secuestro y el asesinato, la difamación de los opositores, el uso de la sexualidad como fuente de poder, el servilismo de los miembros del régimen, el monopolio del poder político, entre muchos otros pertenecientes al espectro de los regímenes totalitarios.

CONCLUSIONES

El estudio de las distintas dictaduras en América Latina expresado a través de la literatura y del cine es de especial relevancia, puesto que el totalitarismo y otras formas de expresión de la tiranía han sido un fenómeno recurrente en la historia de nuestro continente, expresión política que, inclusive, se manifiesta en la actualidad. El totalitarismo forma parte del pasado y, por tanto, de la constitución y esencia del ser latinoamericano, por ello, además de pertenecer a su historia, pertenece también a sus diferentes expresiones artísticas, tales como la novela o la película.

En el caso de nuestra investigación, nos hemos centrado en el régimen totalitario de Rafael Leónidas Trujillo en República Dominicana durante el período de 1930 a 1961, etapa conocida como la Era Trujillo y que sirve de contexto histórico a la obra *La Fiesta del Chivo* del escritor Mario Vargas Llosa y a su traducción intersemiótica al lenguaje cinematográfico *The Feast of the Goat*, adaptada y dirigida por Luis Llosa.

Para enmarcar teóricamente la tiranía aludida, hemos comenzado por entender la complejidad del concepto del “totalitarismo” pues aunque tal término tiene su origen en el período relativo a la Segunda Guerra Mundial y en tres regímenes particulares (Alemania nazi, Italia fascista y la Unión de Repúblicas Soviéticas), en la actualidad éste puede aplicarse a sistemas políticos muy distintos entre sí, tales como el antifascismo, el marxismo, el liberalismo e incluso el conservadurismo.

Aun cuando existen tres corrientes teóricas principales que abordan este fenómeno, nosotros nos hemos decantado por la perspectiva del ideal estático propuesta por Carl J. Friedrich y Zbigniew Brzezinski, dejando de lado las posturas filosófico-políticas e histórico-descriptivistas de Karl Popper y Hannah Arendt. Por ello, tras mencionar una serie de características que distinguen esta forma de gobierno, hemos descrito la manera en que tales caracteres se manifestaron en la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo. Estos elementos se interrelacionan continuamente y es la suma de todos ellos lo que permite la existencia y consolidación de tal forma de gobierno.

En primer lugar, está la presencia de un líder carismático e incuestionable que concentra en sí todos los poderes del Estado y que rige la vida política del país a través de un partido único. En la Era Trujillo el dictador se encarna en la figura de Rafael Leónidas Trujillo, militar con una amplia formación castrense estadounidense (acumulada durante la intervención de dicho país), que contó con la lealtad del ejército y con el apoyo de numerosos intelectuales del país para adueñarse y permanecer en el poder político durante treinta y un años.

Entre sus principales características como individuo podemos destacar el magnetismo, la teatralidad, la disciplina, la opulencia, el excesivo orden en su vestimenta y la megalomanía, pero son sin duda su apetito sexual y la manera en la que convierte dicho apetito en un instrumento político los rasgos que lo diferencian marcadamente de otros regímenes totalitarios. En efecto, Trujillo utilizó la sexualidad femenina como una fuente de poder y la ejerció en distintas formas, tales como poner a prueba a sus subordinados solicitándoles dormir con sus hijas o esposas, recibir a las mujeres de sectores humildes como ofrendas para el dictador, o bien, el mero capricho de poseer a las mujeres dominicanas a placer. Es esta característica la que se explora en la línea argumental de Urania Cabral en la novela, y la que se vuelve el eje narrativo fundamental de la obra fílmica. Por otra parte, el Partido Dominicano fue el encargado de fungir como Partido Único, llevaba por lema Rectitud, Libertad Trabajo, coincidiendo con las siglas del tirano.

Otro elemento fundamental de una sociedad totalitaria es la ideología. Redefinida por el líder del régimen, ésta es lo suficientemente fuerte como para invadir todos los aspectos de las relaciones humanas de la clase política, militar y de la población en general; y aun cuando es una ilusión creada e impuesta por la tiranía, la ideología dominante es tan abrumadora, que se vuelve realidad para los oprimidos, dotándolos incluso de una identidad que protegen ante las críticas o cuestionamientos.

Durante la Era Trujillo, la ideología totalitarista se fundamentó, por una parte, en un sentimiento de patriotismo y en la divulgación de la idea de que la paz, el esplendor, el orden y el progreso eran producto del régimen, mientras, por otra parte, esta ideología se basó en el anticomunismo, la xenofobia y, predominantemente, en el culto a la personalidad del tirano.

Además del dominio de las fuerzas armadas y la labor de sus intelectuales, los factores que ayudaron a exaltar a Rafael Leónidas Trujillo entre la población fueron la labor de su gobierno ante el ciclón San Zenón, la introducción de la modernidad a República Dominicana durante la tiranía, la propaganda y los numerosos desfiles o conmemoraciones en su honor, y algunos rasgos específicos de su personalidad, tales como su autodisciplina, su arreglo personal, su dureza con subordinados o enemigos, su mirada penetrante y su desenfrenado apetito sexual, por mencionar algunos.

Otra de las características de una ideología propia del totalitarismo es la invención de enemigos a los cuales el régimen debe combatir y cuyo nivel de conflicto llega inclusive al exterminio, en el caso de la dictadura que nos compete, este enemigo se encarnó en la nación haitina y se perpetró en el genocidio de connacionales de este país durante la Matanza de Perejil. Si bien este hecho le trajo graves repercusiones al régimen de Trujillo, también ayudó al dictador a consolidar su posición política y su imagen mítica.

Un tercer rasgo del totalitarismo es la completa eliminación de las fronteras entre el poder político y las formas de expresión de los individuos, pues el totalitarismo domina aspectos tan diversos de la realidad humana tales como la economía, la producción, el trabajo, la prensa, la educación, las expresiones culturales cultas y populares, la familia o la amistad, entre otros.

En el caso particular de la Era Trujillo, esto se llevó a cabo por medio de la eliminación del pluralismo y de las libertades de expresión y de asociación, así como por la concentración absoluta de poderes políticos, militares y económicos efectuada por un grupo de miembros cercanos al dictador. Hubo, en el plano democrático, la repartición de cargos de manera nepotista y una falsa alternancia en el cargo presidencial; mientras en el plano económico se practicó la malversación de fondos, la manipulación de precios y la eliminación de industrias privadas con el fin de monopolizar las actividades productivas de la nación.

Por otra parte, la prensa, la radio y la televisión estaban subordinadas al régimen, e incluso expresiones artísticas como la literatura o la música habían sido coartadas por éste y se utilizaban como medio de propaganda y difusión de la ideología dominante. En las escuelas, por otro lado, se leía de forma obligatoria documentos que

enaltecerían los valores del gobierno, como la Carta cívica, había grupos de choque en las universidades y el servicio militar era obligatorio.

Otro de los elementos distintivos de un sistema totalitario son la violencia y el terror como forma de opresión a población disidente, a enemigos externos o miembros del régimen inconvenientes. Durante la dictadura de Leónidas Trujillo se llevaron a cabo diversas actividades, tales como la intimidación, vigilancia policíaca, la tortura, el encarcelamiento, la desaparición forzada, el exilio y el asesinato. Los grupos encargados de efectuar tales atrocidades fueron, principalmente, el ejército, la Policía Dominicana, el Sistema de Inteligencia Militar y algunos grupos paramilitares como La 42, coordinados todos ellos por el Partido Dominicano.

Finalmente, la muerte del tirano o su derrota en el campo militar son prácticamente la única forma de que un país abandone este tipo de gobierno. En el caso de la Era Trujillo, ésta termina cuando Rafael Leónidas es emboscado, perseguido y asesinado por un grupo de extrujillistas, momento que representa una de las líneas argumentales de la novela *La Fiesta del Chivo* y del film *The Feast of the goat*.

Con respecto a estas obras artísticas, el haber estudiado la relación entre la novela y la película como una traducción intersemiótica y aplicando la glosemática narrativa nos permitió explorar diversos aspectos en la construcción de estas obras que reflejan el régimen totalitario aludido. Particularmente, las influencias del género artístico en el proceso de creación de los productos artísticos, la ideología reflejada en cada una de las producciones artísticas, los recursos narrativos utilizados dentro de una estructura narrativa no lineal y las cualidades inherentes a cada uno de los lenguajes semióticos usados, tanto en la obra original, como en la obra traducida. En efecto, el haber analizado cada uno de los cuatro planos de la propuesta metodológica de Lauro Zavala nos dio la posibilidad de ir más allá del concepto de fidelidad, lugar común dentro de los estudios que abordan las relaciones entre cine y literatura.

Se determinó que, aunque uno ha sido fuertemente influido por el otro, el género cinematográfico y el género literario no son categorías idénticas, aun cuando ambas tienen la función de diferenciar características que se repiten en determinadas obras y, posteriormente, agruparlas dentro de un corpus concreto, ya sea para su estudio o

como guía para la recepción del público. El género literario, por una parte, es producto de las reflexiones teóricas y estéticas de diversos autores e involucra diferentes perspectivas cuyos orígenes se remontan hasta los postulados de Aristóteles. Mientras, por su parte, en el caso del cine, el género es más bien una construcción ideada desde la industria cinematográfica con fines comerciales, de distribución y exhibición.

Si bien, en ambos casos el género puede determinarse por medio de características reiterativas como temas, lugares, personajes, estructuras u orientaciones; éste no se define sólo por la presencia y recurrencia de tales elementos, pues la cuestión reviste una mayor complejidad y, en el caso particular del *thriller*, la repetición de esos componentes es muy débil, por lo que la categoría se termina definiendo por la presencia del *suspense*, de patetismo y de la persecución dentro del film.

Hay, por tanto, una mayor cantidad de elementos identificables en la constitución del género literario que del fílmico, tales como el ambiente social e histórico como tema central de la novela, la presencia absoluta del dictador dentro de la narración (incluyendo su consciencia), un homenaje a la memoria colectiva a través de personajes que la historiografía no consideraría relevantes, entre otros. En ese sentido, existe una relación más profunda entre el contenido literario y el contenido socio-histórico, pues además de las cualidades estéticas de la obra y de la crítica contra el régimen totalitario, existe una búsqueda de identidad cultural e histórica que se da al presentarse la novela como oposición al discurso oficial y ofrecer una reinterpretación de éste, reinterpretación que, inclusive, puede representar una contrapropuesta de dicho discurso.

En consecuencia, encontramos mayor complejidad en el género literario, ya que *La Fiesta del Chivo* puede encasillarse dentro de distintos géneros de mayor a menor grado hasta llegar a características cada vez más específicas, por ello hemos hablado de novela, novela del espacio, Nueva Novela Histórica Latinoamericana y de Novela de la dictadura al momento de agruparla dentro de categorías genéricas literarias. Por su parte, en la obra cinematográfica sólo hemos podido acotarla dentro del *thriller*, dado su composición basada en altos grados de *suspense* y patetismo sumados a la presencia

de la persecución, pero que relega el trasfondo histórico a escenario de la obra, sin abordarlo como una característica esencial.

El estudio de la forma del contenido dentro de la glosemática narrativa, es decir, de los componentes del género narrativo involucrados en la traducción intersemiótica, fue de especial relevancia ya que si el género influye en las características fundamentales de las obras, repercute, por tanto, en las decisiones composicionales que atañen a la forma y sustancia de la expresión.

Por otra parte, la estructura narrativa de ambas obras está ligada no sólo a la temporalidad cronológica de los hechos, sino también a la disposición de éstos dentro de los dos discursos, ya que tanto la novela como la película presentan un orden anacrónico de los hechos, comenzando la historia *in extrema res* y dando saltos temporales hacia adelante y hacia atrás por medio de la analepsis y la prolepsis, en el caso de la novela y mediante *flashbacks*, en la película.

Aunque entrambas obras tienen tres momentos claves dentro de la temporalidad (etapa de la dictadura, espera de los conspiradores y regreso de Urania Cabral a República Dominicana), éstos son diferentes en cada estructura, sobre todo el punto de partida desde donde comienza el presente de la narración, en la novela este presente comienza en el último día de vida del dictador Rafael Leónidas Trujillo (10 de mayo de 1961), mientras el inicio de la narración en la película se da en el año de 1956, durante el secuestro del exiliado español Jesús de Galíndez.

En ese sentido, la película se centra en los últimos seis años de la dictadura, pero no ahonda en situaciones o hechos fuera de este período, a diferencia de la novela cuyo presente de la historia, a pesar de ser menor, avanza hasta fechas posteriores al tiranicidio y, además, vuelve al pasado próximo o remoto de la tiranía mediante memoraciones, alusiones o el uso de prolepsis de tipo heterodiegéticas.

Otra diferencia significativa es la extensión de la historia, la novela es mayor en amplitud y, por lo tanto, en contenido, esto debido a que el film reduce el total de la historia, enfocándose específicamente en la primer parte del libro y teniendo como puntos culminantes la violación de Urania Cabral y el asesinato de Trujillo. La novela refleja, por consiguiente, un período menor de la dictadura y menos elementos del totalitarismo.

Entre las omisiones del film con respecto a la novela, podemos nombrar el desenlace individual de cada uno de los conspiradores, su captura, tortura y muerte; así como los acontecimientos políticos tras la caída inmediata del tirano, o bien, el destino de los miembros de la familia Trujillo y otros cofrades del régimen.

Por otra parte, la división en fragmentos es más precisa y cerrada en la novela, ya que los capítulos de la obra literaria se presentan como unidades completas y redondas, mientras en la película la división e intercalación entre secuencias es menos clara, inclusive, algunas de éstas sólo se presentan como un punto de retorno dentro de la narración principal, más que como unidades de significación (las escenas que atañen a la espera de los conspiradores, por ejemplo). Esto da como resultado que la obra cinematográfica presente un orden casi lineal de las acciones, en el que los tres ejes narrativos originales de la novela se muestren, más bien, como una estructura con una línea argumental principal en la que las otras dos se intercalan escasamente y con poca duración.

En suma, existe una mayor complejidad temporal en la novela que en la película, lo cual puede apreciarse, principalmente, en la confluencia intercalada, pero armónica, de los tres ejes temporales mediante el uso de una anacronía más compleja (heterodiegética), mientras que en la película la anacronía es siempre homodiegética en forma de *flashback*.

Por lo que respecta a la sustancia del contenido, *La fiesta del Chivo* y *The feast of the goat* representan una misma narración y un mismo régimen totalitario por medio de dos lenguajes marcadamente diferentes; por una parte, el lenguaje literario que permite evocar, imaginar, recrear, describir y narrar; mientras que la expresión audiovisual del cine brinda la posibilidad de escuchar, observar y atestiguar.

Para el análisis de este último plano de la glosemática narrativa nos centramos en tres momentos aislados entre sí, el asesinato de Jesús de Galíndez y Tavito de la Maza, la violación sexual que el dictador perpetra sobre Urania Cabral y la humillación que el general Puppo Román sufre por parte de éste. Otras líneas de investigación futuras, podrían estudiar los segmentos de la novela no como momentos separados dentro de la narración, sino la forma en cómo cada uno de estos fragmentos se conecta para la configuración total de la novela. En ese sentido, podría abordarse el análisis de

la focalización cero o de la presencia de múltiples narradores y no sólo de uno, como se planteó en este caso.

En cuanto a la cuestión de la obra literaria, el lenguaje en juego está sujeto a convenciones lingüísticas, particularmente a los tres tipos de discurso, directo, indirecto e indirecto libre; los cuales son utilizados por el narrador para explotar distintos tipos de focalización (particularmente la interna y la externa) así como para crear la sensación de simultaneidad al mezclar narración y diálogos en el fragmento que corresponde a la violación de Urania Cabral. Por otro lado, el narrador tiene un nivel de acercamiento con los personajes, (consonancia/disonancia) el cual se muestra en el uso del léxico y expresiones, o bien, en el grado de acuerdo o desacuerdo que tiene con los personajes en los que se focaliza, en el caso de los segmentos analizados encontramos que el narrador mayoritariamente concuerda con los pensamientos, sensaciones e ideas de éstos.

Con respecto a los elementos cinematográficos podemos resaltar ciertos componentes, en primer lugar, el montaje siempre es lineal y en consecuencia, como se describió con anterioridad, el orden de los sucesos también lo es; en segundo, la puesta en escena busca en todo momento la recreación de una época y una geografía determinadas, es decir los últimos años de la Era Trujillo en la isla caribeña de República Dominicana, por ello los vestuarios, escenografía y demás componentes están sujetos a esta representación; por otra parte, la cámara suele mantenerse en una posición fija, generando una visión de solemnidad y gravedad, dicha cámara alterna diferentes planos de acuerdo a la situación o evento que pretende resaltar, como el plano holandés para presentar situaciones turbidas y, por último, destaca el uso de sonidos vocales para brindar información al espectador acompañado de un *leit motiv* en los momentos de mayor suspenso.

Finalmente, existen algunos cambios significativos entre novela y película, como el papel del Almirante Viñas dentro de los conspiradores por citar un ejemplo, sin embargo, dado los alcances de nuestra investigación, hemos de centrarnos sólo en aquellos que se manifiestan en los tres fragmentos abordados.

En primer lugar, el asesinato de Jesús de Galíndez representa dos momentos diferentes dentro de cada una de las narraciones, en el libro este hecho es un suceso

descrito de manera breve, casi irrelevante, dentro del capítulo VI; mientras que en la película es el comienzo de la historia y la primer manifestación del totalitarismo de Trujillo.

La violación de Urania, por su parte, es, tanto en la obra original como en su traducción, el momento culminante de la obra, sin embargo, dentro de la novela la muerte de Trujillo antecede, discursivamente, éste suceso, mientras en la película violación y tiranicidio son hechos que se suceden en el discurso. En la obra literaria este fragmento está caracterizado por un alto grado de complejidad, dado que tres tipos de discurso permiten dos tipos diferentes de focalización que generan, a su vez, una simultaneidad en dos tiempos distintos que, dentro del orden cronológico de los hechos de la historia, están separados por una distancia de 30 años; por su parte, la película no presenta esta coexistencia entre ambos tiempos, pero le otorga a esta secuencia un lugar sumamente significativo dentro de las acciones, ya que se muestra como el instante de la última revelación que disipa el *suspense* propio del *thriller*.

La diferencia más notable en el último fragmento analizado, es que en la obra literaria la humillación que Trujillo ejerce sobre el General Román es una vejación privada, mientras en el film es una humillación pública, lo cual marca claras diferencias entre las actitudes del dictador en ambos productos artísticos. En la obra literaria, este fragmento se configura con la presencia de figuras retóricas como el símil y la sinestesia, mientras que en el cine destaca una magna puesta en escena con la intención de resaltar la arquitectura de la época, así como el equilibrio en la composición de la imagen.

Por último, otra omisión significativa es el motivo por el cual el general Román no cumple su parte del plan como conjurado una vez acaecida la muerte del tirano, pues aunque en ambas obras ocurre la humillación que sufre por parte del tirano, en la película no se muestra la influencia real que esa presión mental y psicológica tuvo sobre él y en los acontecimientos posteriores a la muerte de Trujillo.

Si bien en ambas obras se nota la invasión total del totalitarismo de Trujillo, la película no retrata el interior del dictador, pues siempre se le muestra desde una perspectiva externa, desde la visión de los otros personajes, como Urania Cabral,

Antonio de la Maza o el general Román, por ello no es posible para el espectador llegar a conocer sus pensamientos o sensaciones desde su propia visión.

Como se mencionó, el lenguaje literario permite evocar, mientras el cinematográfico concede la posibilidad de recrear, sin embargo, esto condiciona la experiencia del espectador del cine a los elementos dentro del cuadro, es decir, a lo que se representa en la puesta en escena, por tanto, la narración no puede ir más allá de estos límites, es por ello que la película abarca menos sucesos históricos y una menor cantidad de características del totalitarismo, aunado a que la literatura tiene un menor margen de censura que el cine, por ello, la novela muestra escenas y situaciones más fuertes o atroces.

Aunque la novela *La fiesta del Chivo* de Mario Vargas Llosa y la película *The feast of the goat* de Luis Llosa reflejan, cada uno por medio de sus propias posibilidades discursivas, un mismo régimen totalitario, sin lugar a dudas son obras con características marcadamente distintas, pensadas para públicos diferentes y, en consecuencia, con planteamos narrativos y estéticos desiguales, mientras lo novela tiene una honda exploración de la situación política, social e histórica de la Era Trujillo, la traducción intersemiótica inquiriere sólo los aspectos relevantes para la construcción de la trama, delegando los aspectos sociales y políticos a un segundo plano en comparación con el suspense y el patetismo. La novela pertenece a una rica tradición literaria, la película, por su parte, obedece a finalidades comerciales y de distribución.

FUENTES DE CONSULTA

Fuentes bibliográficas:

Altman, Rick. 2000. Los géneros cinematográficos. España: Paidós.

Balaguer, Joaquín. Memorias de un cortesano de “la Era Trujillo”, Michigan: G del Toro, 1989, en Mateo, Andrés L. 2004. Mito y cultura en la era de Trujillo. República Dominicana: Editora Manati.

Beristain, Helena. 2010. Diccionario de retórica y poética. México: Porrúa.

Bonilla de León, Laura Edith. 2020 “La Fiesta del Chivo entre la historia, la literatura y el cine” en Fronteras intergenéricas, editado por Laura Edith Bonilla de León y otras. México: UNAM.

Brochard, Cecile. 2018. “El grito del mundo. Novelas contemporáneas de la dictadura”. La palabra y el hombre. Primavera.

Ceara-Hatton, Miguel. 2018. “La sociedad dominicana: una historia de pobreza, abandono e inmovilidad social”. Estudios Sociales. vol. XLI, no. 157.

Cordero Michel, José R. 2020. Análisis de la Era Trujillo (Informe sobre República Dominicana. 1959). República Dominicana: Instituto Superior de Formación Docente Salomé Ureña.

De Lanis, Cluadia Paulino. 2005. “O poder en La fiesta del Chivo.” Sapientia-Cesat. Pio XII- Unices, no.4.

De Sarlo, Giulia. 2012. “En la piel de la mujer. La dictadura trujillista en la obra de Julia Alvarez”. Les Ateliers du SAL. Vol.1-2.

Estébanez Calderón, Demetrio. 2001. Diccionario de términos literarios. Madrid: Alianza Editorial.

- Franco Pichardo, Franklin. 2001. "La ideología de la dictadura Trujillo". *Iberoamericana*, vol. 1. no.3.
- Fresnadillo Martínez, María José. 2005. "Literatura y cine. Historia de una fascinación". *Revista Médica de cine*, no. 1.
- Galván Panzi, Miguel Ángel y García Cerezo, Rita Lila. 2019 *Glosario de términos cinematográficos*. México: Colegio de Ciencias y Humanidades Plantel Naucalpan.
- Goicoechea, Gonzalo. 1981. "Otro generalísimo: Rafael Leónidas Trujillo (1891 – 1961)" *Tiempo de historia*, no. 77.
- González, J. 2002. *Historia del Mundo Contemporáneo*. España: Edebe.
- Granados, Víctor. "Lenguaje cinematográfico", *Seminario de Titulación Interdiscursividad, Cine, Literatura e Historia, Facultad de Estudios Superiores, Acatlán, Universidad Autónoma de México, 2020*.
- Jitrick, Noé. 1995 *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos.
- Kadiköylü, Neslihan. 2012. "La evolución del tema de la dictadura y la figura del dictador en la novela latinoamericana". *Cuadernos americanos: Nueva Época*, vol. 2. no.140.
- Konigsberg, Ira. 2004. *Diccionario Akal Técnico de Cine*. España: Akal.
- Lefere, Robin. 2009. "La fiesta del Chivo, ¿mentira verdadera?" en *Actas XIV Congreso AIH*. vol. IV, coordinado por Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso. Nueva York: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, Asociación Internacional de Hispanistas - AIH, Fundación Duques de Soria y City University of New York.

- Luna Traill, Elizabeth, Viguera Ávila, Alejandra y Baez Pinal, Gloria. 2007. Diccionario básico de lingüística. México: Universidad Autónoma de México.
- Mateo, Andrés L. 2004. Mito y cultura en la era de Trujillo. República Dominicana: Editora Manati.
- Morales Zea, María del Sol. 2022. "Traducción intersemiótica: teorías y propuestas para su estudio en literatura y el cine". Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica. Vol. 31. <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.29409>
- Natoya Matthew, Janelle. 2011. La dictadura de Rafael L. Trujillo (1930-1961) en el Sistema-Mundo. México: Universidad de Quintana Roo.
- Ornes Coiscou, Germán Emili. 1958. Trujillo: Pequeño César del Caribe. Caracas: Editorial las Novedades.
- Pareja Olcina, María. 2008. "Dos medios, dos estructuras y distintos recursos para contarnos la misma trama de La fiesta del Chivo". Fòrum de recerca. no. 13. https://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/78490/forum_2007_34.pdf?sequence=1
- Perdomo Vanegas, William Leonardo. 2014. "El discurso literario y el discurso histórico en la novela histórica". Literatura y lingüística. No .30.
- Perwowska Álvarez, Magdalena. 2016. "La novela histórica contemporánea: el cuestionamiento y la explosión del modelo". América, Cahiers du CRICCAL. no. 34.
- Racionero, Alexis. 2008. El lenguaje cinematográfico. Barcelona: UOC.
- Rancier, Omar. 2012. "Trujillo y la ciudad, civitas diaboli: la ciudad encarnada" en Anales de la IAA. no. 42.

- Rebolledo, Matías. 2011 "La palabra, la imagen y el mundo: las novelas de Vargas Llosa en el Cine". Revista Chilena de Literatura. no. 80.
- Rodríguez, Adriana Azucena. 2015. Las teorías literarias y el análisis de textos. México: UNAM.
- Rubin, Martín. 1999. thriller. USA: Cambridge University Press.
- Solís Hernandez, Olivia y Silva A., José Alfredo. 2012 "El asesinato político de las hermanas Mirabal y el fin de la dictadura del General Leónidas Trujillo. Una mirada desde el nacional (1960-1961)", en XVIII Congreso Asociación Mexicana de Estudios del Caribe, México: Asociación Mexicana de Estudios del Caribe.
- Thomen, Sara. 2014 "Era de Trujillo, ¿Estado totalitario o autoritario?". Creación y producción en diseño. Trabajos de estudiantes y egresados, no. 59.
- Torres Reyes, Juan Carlos. Dictadura dominicana. Injerencia norteamericana, rasgos populistas y condicionantes que posibilitaron la ascensión del generalísimo Trujillo 1916 – 1966, Colombia: Universidad Nacional de Medellín. s/a.
- Traverso, Enzo. 2005. "El totalitarismo. Usos y abusos de un concepto" en Las Escaleras Del Pasado IV Congreso De Historia Local De Aragon, editado por C. Forcader. y A. Sabio. España: Instituto de investigaciones altoaragoneses.
- Uris, Pedro. 1999. 360º en torno al Cine Político. España: Departamento de publicaciones de la Diputación de Badajoz.
- Valdés Esquivel, Cecilia Yolitzma. 2019. "Racismo y eugenesia en el siglo XX. Matanza del Perejil y migración europea en la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo". Caricen. Revista de Análisis y Debate sobre el Caribe y Centroamérica. no.15.

Valencia Sala, Gladys. 2013. "La fiesta del chivo: Trujillo entre la autoridad patriarcal y la imagen salvaje de la nación". Kipus Revista Andina de Letras. no.33.

Vargas Llosa, Mario. 2002. La Fiesta del Chivo. España: Alfaguara.

Vargas Llosa, Mario. 2017. Conversación en Princeton con Ruben Gallo. España: Alfaguara.

White, Hayden. 2003. El texto Histórico como artefacto literario. Barcelona: Paidós Ibérica.

Yrarrázaval Juan. 1983. "Elementos para una distinción entre La sociedad totalitaria y los regímenes políticos autoritarios". Estudios públicos. no.12.

Yvancos, José María Pozuelos. 1994. La teoría del lenguaje literario. España: Cátedra.

Zavala, Lauro. 2019. "La traducción intersemiótica en el cine de ficción". CIENCIA ergo sum. vol.16, no. 1.

Zavala, Lauro. 2007. "Del cine a la literatura y de la literatura al cine". Casa del Tiempo, no. 95.

Fuentes digitales:

Herrera Aguedo, Estefanía. "Thriller no es suspenso" Cinégrafos,

<https://www.elcolombiano.com/blogs/cinefagos/thriller-no-es-suspenso/2677>

Fuentes filmográficas:

Llosa, Luis. The feast of the goat (España y República Dominicana: Lola Films, 2005), YouTube.

Fuentes musicales:

Alberti, Luis. 1980. "Era gloriosa" de Trujillo Molina. Los merengues del Jefe, Luis