

## Delaware Review of Latin American Studies

Vol. 8 No. 1 August 30, 2007

### Autoridad discursiva y falocentrismo en *La fiesta del chivo* de Mario Vargas Llosa

Lola Colomina Garrigos  
 Department of Hispanic Studies  
 College of Charleston  
[colominagarrigosm@cofc.edu](mailto:colominagarrigosm@cofc.edu)

#### Abstract

Dentro de los criterios empleados por la crítica para analizar y trazar una línea evolutiva dentro del género de la novela del dictador destaca un criterio comparativo relacionado con la cuestión del poder y su tratamiento tanto en el plano de la historia o del contenido como en el plano formal o discursivo. La necesidad por emplear dicho criterio surgió tras observar cómo en las primeras etapas del género, especialmente en aquellas cuya producción narrativa se asemejaba a un panfleto político,<sup>1</sup> las novelas tendían a cuestionar y denunciar las estructuras de poder de los regímenes dictatoriales pero al mismo tiempo legitimaban la acumulación de poder de la voz autorial a través del uso de una sola voz narrativa, de un único discurso, provocando lo que Rosalía Cornejo Parriego ha definido como 'narrativas, supuestamente anti-totalitarias que, sin embargo, repiten el mito de la autoridad' (*La escritura posmoderna del poder*, 15). La instrumentalización política del mensaje de estas obras apuntaba hacia una identificación entre los conceptos de *autor* y *dictador*, donde el primero reproducía el poder que denunciaba en el segundo, pero a nivel discursivo. Roberto González Echevarría comienza precisamente por sentar las bases de lo que él considera novela *moderna* del dictador a partir de esta identificación entre la noción de *autor* y la de *dictador* ya que esta novela expone el grado de poder ejercido por el narrador en el nivel discursivo, convirtiéndole en una especie de *dictador* narrativo.<sup>2</sup>

Al emplear este criterio comparativo a lo largo de la producción narrativa sobre la temática del poder, puede distinguirse cómo el elemento innovador más importante de la novela del dictador de los setenta lo constituye el de la nueva actitud adoptada por el escritor ante su obra, quien abandona 'su antiguo papel de dictador ideológico absoluto. El novelista se apea así de su podio magistral y dogmático e intenta compartir con un lector adulto y activo la responsabilidad crítica' (Pacheco 70). El reiterado uso de estos elementos dará lugar al surgimiento de una tendencia discursiva *antiautoritaria* que caracteriza a las novelas que mayor reconocimiento obtuvieron por parte de público y crítica durante esta década: *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier, *El otoño del patriarca* (1975), y *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos. Cada una de estas obras recurre a una serie de estrategias discursivas y de contenido particulares a la hora de exponer al lector las estructuras de poder que controlan el discurso y de destruir 'la noción misma de Autor(idad), el correlato literario del Dictador' (Cornejo, *Escritura posmoderna*, 15). El cambio hacia una menor autoridad discursiva que tiene lugar en al menos parte de la narrativa del dictador de los setenta constituye así el punto de partida del presente trabajo. El siguiente artículo se propone analizar la manera en que una de las últimas novelas del dictador en publicarse, *La fiesta del chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa, representa y problematiza la cuestión del poder tanto al nivel de la historia como al nivel del discurso y qué papel juegan los conceptos de violencia y masculinidad en ambos niveles a la hora de determinar el grado de autoridad discursiva percibido en la novela.

\*\*\*\*\*

*La fiesta del chivo* está compuesta fundamentalmente por tres relatos superpuestos o intercalados. Estos relatos están narrados desde perspectivas, tiempos y espacios distintos pero remiten a un mismo contexto histórico, el de la dictadura trujillista <sup>3</sup> (1930-1961), principalmente en sus últimos días de existencia. La novela arranca con las reflexiones de la protagonista, Urania Cabral. Urania, abogada en una prestigiosa firma neoyorquina y funcionaria del Banco Mundial, regresa a su tierra natal, Santo Domingo, en 1996, tras un exilio autoimpuesto de 35 años. Este regreso espacial supone un regreso temporal para la protagonista pues le hace revivir sus memorias de la niñez y juventud en su país, cuando Rafael Leónidas Trujillo aún regía la vida de todo dominicano, incluida la de su padre, el ex senador y ministro trujillista Agustín Cabral. La razón de su regreso no parece clara: '¿Síntoma de decadencia? ¿Sentimentalismo otoñal? Curiosidad, nada más. Probarte que puedes caminar por las calles de esta ciudad que ya no es tuya, recorrer este país ajeno, sin que ello te provoque tristeza, nostalgia, odio, amargura, rabia. ¿O has venido a enfrentar a la ruina que es tu padre?' (12) En cualquier caso, el día antes de regresar a

Nueva York Urania se siente lanzada a enfrentarse a los fantasmas del pasado y decide visitar a su padre, con quien no ha mantenido comunicación alguna desde que abandonara la isla más de tres décadas atrás.<sup>4</sup> El una vez influyente Presidente del Senado Agustín Cabral es ahora un pobre anciano, imposibilitado en silla de ruedas y en estado semivegetal debido a un derrame cerebral sufrido diez años antes. Esta visita hará revivir a Urania los momentos claves de su despertar al mundo adulto y a la realidad sociopolítica de la época trujillista. Más tarde, el reencuentro con sus parientes -su tía Adelina, sus primas Manolita y Lucinda, y su sobrina Marianita- provocará la revelación del secreto que Urania ha guardado durante treinta y cinco años y que explica su larga ausencia y el profundo rencor hacia su padre. No es hasta el final de la novela que se nos revela la razón de su odio, su violación a manos de Trujillo, una violación consentida por su padre en un último intento por recuperar la confianza perdida de su Jefe.

El carácter retrospectivo de la historia de Urania, narrada desde el 'presente' de la novela -1996- sirve de puente para el resto de historias intercaladas, historias que están narradas 'desde el pasado' -1961- y desde la perspectiva <sup>5</sup> de los protagonistas de los hechos relatados. Por un lado, se obtiene el relato de Trujillo, desde cuya perspectiva se narra el que será su último día de vida, el 30 de mayo de 1961. Este relato cubre parte de la agenda que el dictador lleva a cabo tal día: comienza con la rutina de aseo y ejercicio que el dictador cumple rigurosamente al levantarse cada día, pasando por las entrevistas con distintos miembros del régimen -especialmente las entrevistas con el Jefe del Servicio de Inteligencia Militar, el coronel Johnny Abbes, con el senador Chirinos, y con el Presidente de la República, Joaquín Balaguer- así como otras obligaciones, hasta sus últimos minutos de vida. El tercer relato tiene un carácter colectivo, ya que se narran los sucesos acaecidos ese 30 de mayo por la noche <sup>6</sup> desde el punto de vista de distintos componentes del grupo sublevado contra el régimen y perpetrador del asesinato de Trujillo. Los sucesos narrados incluyen la espera en la carretera de San Cristóbal a que pase Trujillo, así como el asesinato del dictador y los hechos que suceden posteriormente, la persecución de la que son víctimas y el trágico final que les espera a la gran mayoría.

La novela gira, pues, alrededor de dos sucesos, uno de ellos real, el asesinato de Trujillo, y otro aparentemente ficticio,<sup>7</sup> la violación que sufre Urania a manos del dictador. Es este segundo suceso el que articula toda la historia: si la novela comienza con las reflexiones de Urania sobre el motivo de su regreso a su tierra natal, los diferentes encuentros con sus parientes provocarán finalmente la revelación del secreto en una especie de exorcismo que resulta en la esperanza de iniciar nuevos vínculos o lazos familiares. Esto es lo que se deduce de la reflexión del personaje al final de la novela, donde decide contestar las cartas de su sobrina Marianita. El relato de Urania abre y cierra así la novela. Pero los otros relatos también se hayan conectados a este suceso, como vamos descubriendo a lo largo de la historia. Por una parte, Trujillo decide adelantar en un día -el martes en vez del miércoles- su visita a la Casa de Caoba para satisfacer sus deseos sexuales y olvidar el mal recuerdo que tuvo la semana anterior precisamente con Urania. Sus crecientes problemas de gobierno, donde va perdiendo gradualmente el apoyo de la Iglesia Católica y los Estados Unidos, parecen correr paralelos a su declive físico, acrecentado por la incontinencia que padece. Este paralelismo que el mismo dictador establece entre su poder sexual y la estabilidad de su régimen mueve a Trujillo a adelantar un día su encuentro sexual. El cambio de día facilita a su vez la emboscada del grupo conspirador que terminará con la vida del dictador. De esta manera, la violación de Urania conecta todas las historias de modo sutil pero claro, haciendo del relato sexual el eje temático de la novela.

La violación de Urania es producto de la obsesión por el poder que caracteriza a Trujillo y que constituye el *leit motif* de la obra. Sexo, poder y violencia son elementos íntimamente ligados a la figura del dictador. En *La fiesta*, el personaje de Trujillo se sirve del sexo para reafirmar su poder, como él mismo reconoce en diversas ocasiones:

'-Yo he sido un hombre muy amado. Un hombre que ha estrechado en sus brazos a las mujeres más bellas de este país. Ellas me han dado la energía para enderezarlo. Sin ellas, jamás hubiera hecho lo que hice' (74). El apetito sexual del dictador sirve en ocasiones para poner a prueba las relaciones de vasallaje que Trujillo establece con los miembros más cercanos al régimen o con su pueblo. Al igual que Cabral, otros dominicanos entregan a sus hijas o mujeres al 'Benefactor'<sup>8</sup> como una especie de ceremonia ritual en la que se hacen ofrendas al Dios. El carácter ritual de estas ofrendas se ve confirmado en la novela cuando Manuel Alfonso insinúa a Cabral el sacrificio pero también el gran honor que significa ofrecer su hija a Trujillo (343-46). La posesión sexual constituye una demostración más del poder del dictador y de su masculinidad: 'the triumphal fuck is virtually synonymous with masculinity. The legitimacy of a man's civil dominance depends on the authenticity of his masculinity, which is articulated when he fucks' (Dworkin 149). Es por esta necesidad de penetrar a la mujer para sentirse poderoso que puede explicarse el modo en que Trujillo viola a Urania. Su incapacidad para conseguir la erección en el momento de penetrarla, lo enfurece hasta el punto de violarla violentamente con los dedos. La violación resulta otra forma de imposición de poder, donde, como argumenta Rosalía Cornejo Parriego, 'a patriarchal society does not hesitate to turn to rape in order to assert its power' ("The delegitimizing carnival", 65). La crítica observa en este sentido la propuesta de algunos críticos de explicar el fascismo no sólo a través de los

condicionantes capitalistas de la producción y la lucha de clases sino también de la lucha de sexos y la relación patriarcal entre lo femenino y lo masculino (*Escritura posmoderna*, 52). De esta manera, el acto de la violación ejemplificaría la importancia de la cultura falocéntrica para la ideología fascista.

La obsesión de Trujillo por el poder, por imponer su autoridad, se refleja también en las relaciones de dependencia que el dictador establece a todos los niveles, desde el económico hasta el emocional, con todos sus allegados. Todos se ven influidos o atraídos por el poder que irradia el dictador y, en última instancia, sus acciones son consecuencia de estas relaciones de amor, odio o miedo. En muchas ocasiones, se narra el grado de humillación con que Trujillo pone a prueba a sus hombres y el regocijo y el placer que le produce hacerlo. Especialmente cuando se trata de acostarse con la mujer de uno de sus subordinados, como es el caso de la esposa de don Froilán Arala. Don Froilán es uno de los brazos derechos del Benefactor y ostenta múltiples cargos en el régimen, entre ellos el de ministro de exteriores, cargo que Trujillo le concede a propósito para poder acostarse libremente con su bella mujer cuando éste se encuentra de viaje. En una ocasión, Henry Chirinos cuenta cómo Trujillo, enojado por un discurso de Froilán, decide humillarlo en su honor de varón y, en una recepción del Partido Dominicano, el dictador señala a la mujer de don Froilán como 'la mejor, de todas las hembras que me tiré' (74). En este sentido, el dictador lleva al extremo su obsesión por el poder al no sólo poseer a la mujer del ministro sino también al hacer pública su relación sexual y el adulterio de la mujer de don Froilán, dejando al ministro en el mayor escarnio y humillación posibles.

Las relaciones de dependencia que Trujillo establece con sus hombres provocan, por otro lado, el odio mutuo entre éstos en su afán por ser el favorito del Jefe. Estas relaciones de favoritismo se convierten en un juego para el dictador quien, con el objetivo de mantenerlos siempre alerta y divertirse, va desplazando alternativamente a sus hombres en su escala de favoritos. El dictador reconoce que eso es lo que ha hecho con 'Cerebrito' Cabral con el fin de 'alejarse, hacerlo tomar conciencia de que todo lo que era, valía y tenía se lo debía a Trujillo, que sin el Benefactor no era nadie. Una prueba por la que había hecho pasar a todos sus colaboradores, íntimos o lejanos' (232). Es precisamente en pos de recuperar su posición de favorito que Cabral decide entregar su hija al dictador, lo que resultará en el suceso que articula argumentalmente la novela, la violación de Urania. El peso concedido en la novela al tema del poder falocéntrico del dictador, al grado en que el ejercicio violento -tanto físico como emocional- del poder se encuentra conectado a cuestiones de sexo, de masculinidad, queda así corroborado ante el gran protagonismo concedido a Urania y al relato de su violación.

La historia de Urania es la que mayor peso posee al abrir y cerrar la obra y al enlazar todos los relatos, como ya se comentó. A pesar de que el relato de su violación a manos del dictador no tiene lugar hasta el final de la novela, todas sus memorias o sus conversaciones giran en torno a esta cuestión y al tema sentimental en general. Ya desde el principio de su relato, Urania deja de manifiesto su aprensión sexual, el hecho de que no soporte ser convertida en objeto sexual por las miradas de deseo de sus colegas o algunos transeúntes dominicanos con quienes se cruza en su paseo matinal. Más tarde, al visitar a su padre, Urania le echa en cara su decisión de permanecer soltera, revelando así el trauma psicológico que le impide realizarse plenamente como mujer. Las circunstancias aún no reveladas de su propio trauma la llevan a preguntarle a su padre si Trujillo se acostó con su mamá, una pregunta que queda sin respuesta -aunque podemos deducir por el relato que así fue. Esta duda la lleva a recordar sus visitas a la casa de la mujer de don Froilán y, en particular, la vez en que vio a Trujillo visitarla, lo que hace que de nuevo pregunte a su padre si el Jefe se acostó con su madre. Urania continúa hablando del dictador en su relación con las mujeres y menciona cómo Trujillo, cuando bebía, pasaba de ser educado y refinado, a hablar vulgarmente, 'como hablan los hombres cuando necesitan sentirse más machos de lo que son' (71). De manera similar, Urania caracteriza al primogénito -aunque en la novela se sugiere que en realidad no fue hijo de Trujillo- del dictador: 'Ramfis no le había heredado ninguna de sus virtudes ni defectos, salvo, quizás, el frenesí fornicatorio, la necesidad de tumbar mujeres en la cama para convencerse de su virilidad' (129). Sus memorias sobre Ramfis y cómo lo deseaba cuando niña son recuperadas en el capítulo séptimo, donde nuevamente la protagonista lleva la cuestión del dictador al terreno sentimental. Aquí Urania recuerda su encuentro con Ramfis en la inauguración de la Feria de la Paz y la Confraternidad del Mundo Libre, que tuvo lugar de 1955 hasta 1956 con motivo de los 25 años de la Era de Trujillo. Durante ese acto, Ramfis la halaga y le besa la mano, lo que provoca el enojo y los reproches de su padre. Más tarde Urania descubre la violación de Rosalía Perdomo a manos de Ramfis y se pregunta a cuántas dominicanas ha seducido, y quizás violado, el primogénito del dictador. En este sentido, el 'desengaño' amoroso conlleva para Urania el despertar al régimen trujillista, con lo que la protagonista se aproxima al proceso de la dictadura y, más concretamente, a la figura del dictador, desde lo folletinesco. A pesar de considerarse una experta en el régimen trujillista, Urania no aborda la cuestión desde una perspectiva politizada sino desde una perspectiva caracterizada por lo melodramático o circunstancial, como cuando rememora los fines trágicos de la familia Trujillo: 'Me gustaría saber qué hubieras pensado del final melodramático de los hijos del Jefe' (144), o cuando le comenta a su padre cómo le hubiera gustado hablar con él de mujeres y sexo. De hecho, el enfoque melodramático que le otorga Vargas Llosa al tema del dictador queda patente incluso antes de la lectura del texto, a juzgar por el fragmento de la contraportada, que comienza con

estas preguntas que apelan a la curiosidad del lector potencial: ‘¿Por qué regresa Urania Cabral a la isla que juró no volver a pisar? ¿Por qué sigue vacía y llena de miedo desde los catorce años? ¿Por qué no ha tenido un solo amor?’ Esta última pregunta representa curiosamente el mayor enigma que encierra la novela y que no es revelado hasta el final de la misma. La construcción del suspense y la intriga con respecto al tema de la violación de Urania y el tono melodramático del mismo, desvía la atención del lector hacia este asunto al tiempo que pone en un segundo plano el tema del dictador.

Regresando al estudio de la caracterización del personaje, en los capítulos siguientes relatados desde su perspectiva, Urania rememora lo que fue su vida tras su salida de la República Dominicana. Una vida marcada por el estudio y el trabajo intenso en su esfuerzo inútil por olvidar el pasado. Así por ejemplo, el reencuentro con su prima Lucinda, en el capítulo décimo, lleva a Urania a recordar sus años de estudios en la Siena Height University, en Adrian, Michigan, años que la protagonista pasa concentrada en su trabajo y más tarde en Harvard. Durante todo ese tiempo, Urania se sumerge en sus estudios y huye de todo evento social que le recuerde su frigidéz. Su único hobby ‘perverso’ será leer y coleccionar libros sobre la Era de Trujillo. Una vez más, la protagonista hace alusión a su aprensión sexual y recuerda las repetidas negativas a la propuesta de casamiento de un compañero del Banco Mundial, recuerdo que le hace divagar sobre el tema y reconocer su infelicidad: “‘Todo, menos en ser feliz.’ ¿Lo hubiera sido si, aplicando a ello su voluntad, su disciplina, llegaba a vencer el rechazo invencible, el asco que le inspiran los hombres en quienes despierta deseos? Tal vez” (211). Pero Urania prefiere no saber si podría superar su trauma. Al contrario, el personaje lo adopta como un rasgo más de su carácter. Tampoco la revelación de su violación a sus parientes cambia en nada su aprensión sexual a juzgar por los insultos con que contesta al turista del hotel que quiere invitarla a una copa, escena que cierra la novela.

No parece, pues, haber ninguna posibilidad de cambio, de ‘salvación’, para Urania. En este sentido, Vargas Llosa caracteriza a la única mujer protagonista de su novela como un personaje resignado ante un mundo dominado por los hombres: Urania es una mujer insatisfecha, anclada en el pasado, cuya búsqueda resulta inútil porque, para empezar, ni siquiera busca superar sus traumas e insatisfacciones. El personaje no supera la dominación masculina, sino que la evita. Su silencio de treinta y cinco años, el hecho de que se enfrente a su padre cuando ya es demasiado tarde para establecer una comunicación, delatan una actitud huidiza y pasiva, propia del rol femenino de toda sociedad patriarcal. A pesar de su éxito profesional, la protagonista personifica y perpetúa las limitaciones de la mujer de la sociedad dominicana en tiempos de Trujillo. Aunque su rechazo del sexo masculino puede verse como una actitud de desafío al sistema patriarcal, su actitud conformista con respecto a sus traumas y limitaciones le cierra las puertas a una autorrealización personal y a la posibilidad de romper el vínculo de poder que Trujillo establece con todas sus ‘víctimas.’<sup>9</sup> De acuerdo a la teoría de Pat Caplan de la liberación sexual como forma de ruptura con las estructuras de poder, donde ‘through sexual liberation could come personal liberation, even social revolution, because the free expression of sexuality is antithetical to the exercise of power’ (6), el rechazo del sexo y los hombres por parte de Urania puede interpretarse como la resignación del personaje ante un mundo patriarcal.

Vargas Llosa ofrece así un juicio procesado de la protagonista que cae en una tendencia ya repetidamente observada por la crítica de caracterizar al personaje femenino desde una visión un tanto patriarcal.<sup>10</sup> De esta manera, la novela parece contagiarse del tono sentimental del discurso de Urania no sólo en el plano de la historia sino también en el plano narrativo o enunciativo: si Trujillo poseía a la mujer como medio de reafirmar su control sobre los hombres, Vargas Llosa se vale en parte de un relato femenino -marcado estereotípicamente por el tono sentimental- para contar la historia de una dictadura y su dictador, lo que desvía la atención del lector hacia un terreno menos politizado.<sup>11</sup> Es más, el poder fálico del dictador que Vargas Llosa se esmera en representar a lo largo de *La fiesta*, es reproducido al menos parcialmente en el discurso<sup>12</sup> a través de los juicios procesados sobre los personajes -especialmente, la autocondena de Urania. Este personaje se uniría así a la larga lista de personajes femeninos de Vargas Llosa que no sólo son víctimas del hombre sino que también están vistos desde su óptica, lo cual delata cierto grado de machismo dentro del universo literario vargalliosiano.<sup>13</sup>

Si la elección del encuadre temático de la historia, la elección de unos hechos determinados y no otros, repercute en la interpretación que de dicha historia extrae el lector, el modo y las perspectivas desde las que se narra una historia también jugarán un papel determinante en la visión que se ofrece al lector de dichos hechos. En el caso de *La fiesta del chivo*, la narración desde el punto de vista de los diferentes protagonistas del pasado, desde tiempos y espacios distintos, permite observar más de cerca el desarrollo de los hechos -especialmente aquellos en torno al asesinato de Trujillo- y ahondar en la psicología de la figura del dictador, de sus hombres más allegados y sus asesinos, para conformar una visión más completa de las circunstancias y figuras novelescas. De esta manera, la fragmentación del tiempo y el espacio así como el uso del elemento multiperspectivista buscan ofrecer una visión abarcadora del pasado que ofrezca al lector todos los datos necesarios para conformar una visión clara del pasado y aceptar como verosímil<sup>14</sup> el relato.

En relación con la yuxtaposición de perspectivas narrativas, *La fiesta* presenta una estructura de estilos compleja, que va más allá de la clasificación tradicional de estilos narrativos. En la novela de Vargas Llosa predomina una internalización de los modos narrativos<sup>15</sup> cuyo objetivo es ofrecer al lector una visión internalizada de la mayoría de los personajes. Para lograr esta visión internalizada de los personajes se recurre al estilo discursivo denominado *estilo indirecto libre*, narración en tercera persona pero donde se tiene acceso directo a los pensamientos de los distintos personajes. Gérard Genette lo define como el estilo donde “the narrator takes on the speech of the character or, if one prefers, the character speaks through the voice of the narrator, and the two instances are then ‘merged’” (174). Este estilo sería uno intermedio -entre el estilo directo y el indirecto- en relación con lo que Genette denomina la *distancia narrativa* y que alude al grado de mimesis con que el narrador reproduce el discurso de los personajes de una obra (171). Este concepto está relacionado con la autoridad discursiva pues a mayor control discursivo ejercido por el narrador, mayor *distancia narrativa* y, por lo tanto, mayor autoridad. Se trata, pues, de un estilo similar al monólogo interior pero conducido a través de la tercera persona, donde los pensamientos del personaje pasan por el filtro del narrador.<sup>16</sup> con lo que existiría un mayor control por parte de este narrador que en el caso del monólogo interior. Es un estilo narrativo que recurre preferentemente al tiempo verbal imperfecto -aunque también al condicional- para dar mayor sensación de que realmente se está dentro de la mente del personaje. Ya en la primera página de la novela, se recurre a este estilo indirecto libre: ‘Que ella recordara, [...] nadie había vuelto a llamarla Urania, como antes en su casa y en el Colegio Santo Domingo, donde las *sisters* y sus compañeras pronunciaban correctísimamente el disparatado nombre que le infligieron al nacer. ¿Se le ocurriría a él, a ella?’ (11).

La internalización narrativa facilita la transición entre diferentes perspectivas y contextos espaciotemporales distintos, al tiempo que produce el efecto de una mayor cercanía con respecto a los personajes, especialmente con el dictador. De hecho, el uso de la internalización narrativa es en parte producto de la mayor relevancia que la figura del dictador y su mundo interior cobran a partir de la década de los setenta y que se reflejará en la novela del dictador durante las décadas siguientes. Angel Rama, en *Los dictadores latinoamericanos* (1976), se refiere al cambio de perspectiva de los nuevos narradores a la hora de aproximarse a la narración del mundo del dictador. Rama distingue entre textos como *El Señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias, donde el narrador ‘contempla desde afuera’ al dictador y otros textos más recientes donde ‘los nuevos narradores (...) se instalan con soltura en la conciencia misma del personaje y de ese modo ocupan el centro desde donde se ejerce el poder y ven el universo circundante a través de sus operaciones concretas. Se trata de una drástica inversión de la visión’ (15-16). *La fiesta del chivo* pertenecería a este segundo grupo de novelas del dictador que exploran el mundo interior del tirano y quieren ofrecer una imagen introspectiva menos maniquea que la usualmente ofrecida por las novelas del género previas a los 70.

Aparte de esta aproximación psicológica a la figura del dictador, la internalización narrativa consigue ofrecer una visión multiperspectivista de todo lo relatado en la novela, lo que a su vez desemboca en una visión abarcadora de los hechos y personajes representados. Sin embargo, es fundamental subrayar la diferencia existente entre las categorías de la perspectiva (o focalización) y de la voz narrativa. Mieke Bal hace referencia a la necesidad de no confundirlas:

my narratology tries to produce a non-coincidence between technical speaker, or voice, and ideological ‘speaker,’ or focalizer. Thus it leaves room for ideological subjects intruding into the speaking subject’s discourse while the latter, by virtue of the narrative mode, can continue to perceive and present itself as unified. (1)

Es decir, que cabe la posibilidad de que se nos muestren varias perspectivas diferentes pero que todas estén representadas por una misma voz. Ese es el caso de *La fiesta del chivo*, donde puede decirse que existe una pluralidad de sujetos cuyas perspectivas vienen dadas por una sola voz narrativa que proviene de un narrador omnisciente en tercera persona. Este multiperspectivismo de la novela de Vargas Llosa sugiere, crea la ilusión de un carácter polifónico que, en última instancia, no se corresponde con la autoridad discursiva del narrador en tercera persona.

El estilo indirecto libre -a través de la voz del narrador omnisciente en tercera persona- se yuxtapone en ocasiones a una voz en segunda persona que también favorece una visión internalizada del personaje. Esta voz en segunda persona se da fundamentalmente desde la perspectiva de Urania y parece ser una especie de voz de la conciencia, en muchas ocasiones autorrecrematoria: “¿Lo detestas? ¿Lo odias? ¿Todavía? ‘Ya no’, dice en voz alta. No habrías vuelto si el rencor siguiera crepitando, la herida sangrando,” (14). En realidad, esta voz en segunda persona parece provenir del mismo narrador omnisciente, el cual no sólo se apropia de las voces de los personajes sino que adopta también la identidad de esta especie de voz de la conciencia. A veces la voz en tercera persona internalizada y la voz en segunda persona aparecen juntas: ‘Cierto, tu vida en Manhattan es agotadora. Todas sus horas están cronometradas’ (145). Esta rápida transición de estilos narrativos favorece el

dinamismo de la narración pero no deja de acusar un control narrativo que se ve confirmado por la posición omnisciente del narrador en tercera persona.<sup>17</sup> Así ocurre al final del capítulo 17, capítulo narrado desde la perspectiva de Amadito. Aquí, el narrador en tercera persona añade y completa la información que ya no puede ofrecer Amado después de haber sido asesinado por los *caliés*:

aniquilado por innumerables balas de metralleta y revólver, no vio que, además de matar a un *calié*, había herido a otros dos, antes de morir él mismo. No vio cómo su cadáver fue sujetado [...], fue exhibido a los mirones del parque Independencia, por donde sus victimarios dieron una vuelta triunfal. (362)

Además de añadir información, otras funciones que lleva a cabo el narrador omnisciente son distinguir entre los diferentes interlocutores, aclarar quién habla en los diálogos, y confirmar datos. De esta manera, a pesar de la frecuencia con que se da la visión internalizada de los personajes, a pesar del multiperspectivismo que propone el uso del estilo indirecto libre, la posición de autoridad narrativa a cargo del narrador omnisciente en tercera persona se deja sentir a lo largo de toda la novela.

La existencia de un único narrador aleja a *La fiesta* de novelas del dictador anteriores y más subversivas, desde un punto de vista narratológico, como *El otoño del patriarca* (1975). En esta novela, García Márquez introduce múltiples voces narrativas constantemente intercaladas, sin avisos de signos de puntuación o pausas que indiquen la identidad de la voz narrativa en cuestión: 'dicho sea sin el menor respeto mi general, pero a él no le importaba la insolencia sino la ingratitud de Patricio Aragonés a quien puse a vivir como un rey en un palacio y te di lo que nadie le ha dado a nadie' (28). En este fragmento, aparecen yuxtapuestas las voces de Patricio Aragonés, un narrador en tercera persona y la voz del patriarca. Esta técnica de intercalación de voces tan recurrida en *El otoño* logra una mayor fragmentación y polifonía narrativas, destronando al narrador omnisciente en tercera persona de su tradicional posición de autoridad en el discurso. Estas voces no sólo ofrecen diferentes perspectivas de lo relatado sino que en ocasiones llegan a contradecirse, eliminando toda posibilidad de una versión única sobre los hechos narrados y, consecuentemente, destruyendo la autoridad del discurso oficial. En el caso de *La fiesta*, sin embargo, la existencia de un único narrador, la supremacía de esta voz omnisciente en tercera persona, acentúa la autoridad discursiva de la novela a pesar de una apariencia polifónica que viene dada por el multiperspectivismo que ya hemos comentado.

La confirmación de la existencia de este único narrador omnisciente tras la lectura de la novela contrasta curiosamente con el carácter polifónico anunciado en la contraportada de la edición de Alfaguara: 'Vargas Llosa, un clásico contemporáneo, relata el fin de una era *dando voz*, entre otros personajes históricos, al impecable e implacable general Trujillo.' Según R. Barton Palmer en su artículo 'Languages and Power in the Novel: Mapping the Monologic', esta 'otra voz' que suele aparecer en las contraportadas de las novelas, como es el caso de *La fiesta*, se diferencia de la voz del narrador en que tiene un objetivo representacional y no informacional, donde se dirige al lector como un comprador potencial: 'Unlike the narrator, however, these voices conceive the novel as an object of value, not as an object of knowledge. (...) the information they [the voices of production] provide is only that which serves the text's promotion and what is necessary for the text as commercial object to conform to the law' (119). Sin embargo, estas 'voces de producción' seleccionan su formato y contenido promocional en colaboración con el autor de la obra en cuestión, o al menos bajo la supervisión de un editor en colaboración con el autor (119), por lo que cabe tener en cuenta la información seleccionada en la contraportada ya que deja señales de cómo debe leerse la novela según al autor. En el caso de *La fiesta del chivo*, el carácter publicitario y comercial de la contraportada se refleja especialmente en la gran cantidad de elogios dedicados tanto al autor como a su obra así como a la apelación de los temas más comercialmente explotables como es el de la cuestión amorosa y que ya comentamos anteriormente.

El texto de la contraportada contribuye así a conformar en la mente del lector una imagen polifónica de la novela al anunciar la participación de distintos personajes como sujetos de la enunciación. Esta plurivocidad se revela, sin embargo, como falsa tras la lectura del texto al descubrir el lector el carácter internalizado de una narración que, aunque multiperspectivista, se encuentra controlada por una sola voz narrativa. Esta única voz narrativa corresponde a un narrador omnisciente en tercera persona que además se revela como una especie de supernarrador que controla los sujetos de los enunciados y estos enunciados, es decir, las historias que se cuentan desde sus perspectivas, a juzgar por la perfección con la que encajan los distintos relatos que integran la novela a la hora de proveer toda la información sobre el pasado. Este control discursivo por parte de esta especie de supernarrador recuerda a la estructura panóptica planteada por Michel Foucault en *Discipline and Punish* (1977). El crítico analiza el concepto del *Panopticon*<sup>18</sup> de Benthan como un mecanismo efectivo del ejercicio de poder en las sociedades modernas, basado en la observación de individuos con el objetivo último de provocar un cambio en su comportamiento, de reformarlos. Benthan diseñó un aparato arquitectónico que permite la constante supervisión de individuos considerados 'anormales' por la sociedad -tales como presos, locos, etc. Estos

individuos son confinados en celdas individuales y, gracias al diseño arquitectónico y al manejo de la luz, se convierten en objetos de información, sin posibilidad de comunicarse con otros individuos o de detectar a su supervisor. El aislamiento del individuo resulta fundamental a la hora de poner en marcha este mecanismo de observación: 'The crowd, a compact mass, a locus of multiple exchanges, individualities merging together, a collective effect, is abolished and replaced by a collection of separated individualities' (201). Algo similar ocurre en *La fiesta*. Este supernarrador puede 'ver sin ser visto', tiene acceso al pensamiento de todos los personajes y va intercalando sus relatos a su conveniencia.

La autoridad discursiva que se deduce de esta visión abarcadora del pasado se deja ver también en la ausencia de contradicción de las versiones que sobre el pasado se ofrecen en la novela. A nivel del enunciado o historia, *La fiesta* pone de manifiesto la contradicción entre la 'verdad' oficial y otras versiones marginadas mediante la revelación de la manipulación de la palabra escrita por parte del régimen, tanto a través de la historiografía oficial - donde Balaguer, Cabral y el senador Henry Chirinos, entre otros, escriben discursos apologéticos del trujillismo- como de los medios de comunicación. Así por ejemplo, el régimen inventa otras causas y verdugos para sus víctimas, como en el caso de Octavio de la Maza -Tavito: 'el régimen [...] divulgó una supuesta carta manuscrita de Octavio de la Maza, explicando su suicidio [...]. No contento con mandarlo matar, el chivo, para borrar las pistas de la historia de Galíndez, tuvo el refinamiento macabro de hacer de Tavito un asesino' (116). Sin embargo, la novela no problematiza las limitaciones y la parcialidad discursiva en el plano enunciativo, al no poner en duda las versiones y los recuerdos de los personajes. La novela legitima todas las versiones con lo que éstas ayudan a completar la totalidad del relato y nunca se contradicen, evitando así la confusión que provocaría la yuxtaposición de versiones contradictorias. A pesar de la fragmentación en perspectivas narrativas y secuencias temporales, *La fiesta del chivo* tiende a conformar una unidad temática y narrativa, ofreciendo una visión completa y única de la historia, aunque relatada desde puntos de vista diferentes. En este sentido, la novela tiene un carácter totalizante, si por ello se entiende 'the process [...] by which writers of history, fiction, or even theory render their materials coherent, continuous, unified -but always with an eye to the control and mastery of those materials, even at the risk of doing violence to them' (*Politics of Postmodernism*, 62). Este riesgo de *violentar* los relatos unificados a que se refiere Linda Hutcheon en su definición de lo totalizante puede verse también en la novela a través de una técnica narrativa en la cual la retrospectiva o la narración en tercera persona nos transporta al momento pasado en cuestión, donde el o los protagonistas de ese momento concreto retoman la narración del mismo, y donde en ocasiones se introduce la perspectiva de un personaje del pasado que no se encuentra presente en el momento de la retrospectiva. Esta técnica recuerda a la de la cajas chinas, también muy empleada por Vargas Llosa, donde 'los personajes de sus historias cuentan, a su vez, historias, y en las historias que cuentan estos personajes están también encerrando otras historias que son contadas por los personajes de estas historias' (Establier 80). Esta intromisión de perspectivas que podríamos denominar *perspectivas imposibles* rompe, por una parte, el efecto de verosimilitud que establece el relato al violentar las leyes internas del relato a la hora de hacer creer al lector que se conforma a lo real, tal y como explica Tzvetan Todorov en su estudio de la verosimilitud narrativa; y, por otra, sugiere un objetivo totalizador de la novela al ofrecer una visión completa del pasado donde no quedan detalles por explicar o personajes que dejen de aportar su visión de los hechos.

Un último caso de 'violencia' narrativa, aunque en un grado menor, lo constituye la reiteración innecesaria de información por parte de los personajes para que el lector tenga una idea amplia y clara de los sucesos en cuestión, algo que ya ha sido observado por Walter Kirn: 'To provide an excuse for expository digressions, characters ask questions of one another that they already know the answers to. Dialogue segues into reminiscence, not always naturally' (*The New York Times*, 2). Algunos ejemplos de estas digresiones a las que alude Kirn tienen lugar durante las entrevistas entre Trujillo y el coronel Abbes o con Henry Chirinos. En estas escenas el dictador se explaya en recuperar vivencias del pasado y reiterar información que completa la visión de la historia ofrecida al lector pero que para los personajes resultan repetitivas e innecesarias. Así por ejemplo, en el capítulo 8, Henry Chirinos -más conocido como el Constitucionalista Beodo- le aconseja una vez más a Trujillo que nacionalice las empresas a su nombre para que las pérdidas sean transferidas al Estado. El dictador le responde así: '-Necesitas que te lo explique, por centésima vez? Si esas empresas no fueran de la familia Trujillo, esos puestos de trabajo no existirían. Y la República Dominicana sería el paisito africano que era cuando me lo eché al hombro' (154). Obviamente se trata de cuestiones ya tratadas entre los dos personajes pero que necesitan ser expuestas aquí para que el lector obtenga una visión lo más completa posible de todas las circunstancias y motivos por los que Trujillo obra de un modo específico. En este sentido, el supernarrador parece imponer ciertas funciones a nivel enunciativo a la vez que actúa de supervisor de los distintos enunciados y de sus sujetos, proyectando una especie de mirada panóptica, similar a la discutida por Foucault.

En suma, aunque la novela ofrece una imagen estructuralmente fragmentaria, producto de la yuxtaposición de relatos narrados desde las perspectivas de múltiples personajes y desde contextos espaciotemporales diferentes, *La fiesta del chivo* acaba revelándose como una obra totalizante y no revisionista, que aporta todos los datos, toda la información sobre el momento y los sucesos históricos narrados, y donde el control último del narrador

omnisciente en tercera persona confirma el poder autorial. Además, la estructura totalizadora se caracteriza no sólo por proporcionar al lector todos los puntos de vista y todos los datos sobre los sucesos de dicho pasado, sino que toda la información encaja perfectamente en el gran puzzle que es la novela. En este sentido, la multiplicidad de relatos -y no de voces- que caracteriza a *La fiesta* parece buscar más bien la complementación de las historias intercaladas en pos de un mejor y más completo conocimiento del pasado, reproduciendo, al menos en cierto grado, el autoritarismo que denuncia pero a nivel discursivo. Este grado de poder discursivo que la novela presenta se deja ver también a nivel del enunciado a juzgar por el tratamiento que del personaje femenino protagonista se nos ofrece, un tratamiento que parece estar condicionado por una cosmovisión del autor de carácter patriarcal ya previamente observada.

## Notas

1 Entre las obras de la primera etapa, la llamada *literatura antirosista*, destacan *El matadero* (1838) de Esteban Echevarría, *Facundo* (1845) de Domingo F. Sarmiento, y *Amalia* (1851) de José Mármol. [Volver](#)

2 Roberto González Echevarría dedica el capítulo tercero de su obra *The Voice of the Masters. Writing and Authority in Modern Latin American Literature*, titulado 'The Dictatorship of Rhetoric/The Rhetoric of Dictatorship,' a analizar las novelas del dictador más representativas, enfocándose en cómo problematizan la cuestión del poder y la autoridad tanto al nivel de la historia como de la narración. Otra crítica que también utiliza dicho criterio comparativo a la hora de analizar su corpus narrativo es Rosalía Cornejo Parriego, tal y como puede verse en sus obras críticas *Historia, mito y ficción en novelas de dictadura* (1991) y *Escritura posmoderna del poder* (1993). [Volver](#)

3 El dictador recuperado en esta ocasión es el dominicano Rafael Leónidas Trujillo Molina (1891-1961). Formado con los 'marines' durante la época en que la República Dominicana fue un protectorado de los Estados Unidos (1914-1924), Trujillo fue nombrado Jefe de la Policía una vez que los norteamericanos abandonaron la isla. En febrero de 1930, derrocó al Presidente de la República, Horacio Vázquez, autoproclamándose Jefe del Estado. Trujillo se mantuvo en el poder durante 31 años, ocupando personalmente la Presidencia de la República 18 años. Los restantes años colocó a presidentes títeres: su hermano Héctor, Jacinto Peynado, Manuel de Jesús Troncoso de la Concha y Joaquín Balaguer. La constante violación de los derechos humanos provocó finalmente la oposición de la Iglesia Católica al régimen, sanciones económicas y diplomáticas por parte de la Organización de los Estados Americanos y la ruptura del apoyo norteamericano al país (Héctor López Martínez, "El 'chivo' histórico," *El Comercio on the Web*, 17 Marzo 2000. ) Como explica Héctor López, 'la CIA, que tanto protegió a Trujillo por su anticomunismo, terminó prestando ayuda logística a sus asesinos' (2). El dictador fue abatido a tiros la noche del 30 de mayo de 1961, uno de los momentos históricos que recrea *La fiesta del chivo*. [Volver](#)

4 Rosa Boldori considera 'la carencia nostálgica de una figura paterna positiva' un denominador común en la narrativa de Vargas Llosa y lo relaciona con la vida del autor: 'la separación de sus padres en la época de la infancia; la crianza por unos abuelos y tíos hasta la reconciliación paterna' (Rosa Boldori de Baldussi, *Vargas Llosa: un narrador y sus demonios*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, p. 34). [Volver](#)

5 Con *perspectiva* me refiero al punto de vista desde el que se narran los sucesos y que no se corresponde necesariamente con la figura del narrador o quien narra, como resulta ser aquí. Véase el capítulo 4 de *Narrative discourse* de Genette dedicado al modo (161-211). [Volver](#)

6 El contexto espaciotemporal desde el que se narran las otras historias yuxtapuestas a la de Urania es así cercano pero distinto. [Volver](#)

7 Vargas Llosa ha afirmado que el personaje de Urania es totalmente inventado y que 'el Cabral de la historia no tiene la menor relación con el senador Cabral, padre de Urania, que yo me inventé' (Alvaro Vargas Llosa, 'La América de los Vargas Llosa,' *Magazine*, abril 2000, pp. 39-46. [Volver](#)

8 En su entrevista a Héctor Aguilar, titulada "Nos mató la ideología", Vargas Llosa afirma que 'los extremos de devoción religiosa a los que se llegó frente a Trujillo fueron increíbles. El asunto de las hijas que los padres le regalaban a Trujillo, por ejemplo, me lo explicó el secretario de Trujillo. Era un problema porque, durante las giras del jefe, en los pueblos aparecían los campesinos, llenos de admiración hacia ese ser semidivino que se acercaba, y le hacían la ofrenda de lo más precioso, de lo más exquisito que tenían: sus hijas. El problema estaba en que el jefe no podía recibir a todas las niñas. Ese ministro accedía a los placeres extraordinarios que Trujillo discriminaba, pues éste elegía los objetos más preciosos' (4). (Héctor Aguilar Camín, "Nos mató la ideología". Una entrevista con Mario Vargas Llosa," *Nexos*, Julio 2000). [Volver](#)

9 Frauke Gewecke critica la falta de consistencia y solidez psicológica que caracteriza al personaje de Urania así

como el que no se haya profundizado en otro aspecto psicológico muy relevante, el del conflicto de identidades resultante de su nueva vida en los Estados Unidos. Gewecke también critica que el relato de Urania esté a merced del relato de la historia de Trujillo donde, de los recuerdos de la protagonista, pasamos a la narración de otros sucesos históricos por una voz autorial (Frauke Gewecke, 'La fiesta del chivo, de Mario Vargas Llosa: perspectivas de recepción de una novela de éxito,' *Iberoamericana* 1, 2001, p. 156). [Volver](#)

**10** Joan Marx comenta cómo 'even in his first novels characters that tend to operate within the confines of both gender and social class do so according to stereotypical behaviors and, as such, remain subordinate to plot development' (Joan F. Marx, 'Male and Female Characters in *¿Quién mató a Palomino Molero?*', *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*, Madrid, pliegos, 1994, p. 134). Rosa Boldori va más allá en su crítica al defender cómo 'en todas las novelas varguianas, desde *La ciudad y los perros* (1963) hasta *Pantaleón y las visitadoras* (1973), observamos la misma falta de hondura y matiz psicológicos en la presentación de la mujer; (...). En *La ciudad*, las madres y esposas son figuras opacas, desvaídas, resignadas ante el atropello viril" (35-36). Esta falta de profundidad en el retrato psicológico de los personajes femeninos creados por Vargas Llosa está relacionado, en opinión de Boldori, con el 'machismo' que caracteriza a la obra literaria del autor y con una 'incapacidad de comunicación profunda con la mujer' (38), una incapacidad de comunicación que ciertamente caracteriza a Urania y que tiene su ejemplo más visible en el monólogo que lleva a cabo enfrente de su padre. [Volver](#)

**11** Esta desviación del tema político, del tema del dictador, hacia cuestiones más bien de carácter folletinesco que tiene lugar en *La fiesta* ha sido observada por Walter Kirn, en su reseña de la novela: 'The most distracting of these excursions involves the present-day homecoming of one Urania Cabral (...). Her major revelation, when it comes, is a typical melodramatic shock having to do with sexual abuse, (...). Talky, introverted and atmospheric, with lots of mediation and self-analysis, the Urania sections seem to be on loan from another sort of book' (*The New York Times*, New York, 30 Nov. 2001, pp. 2-3). [Volver](#)

**12** Cynthia Duncan aborda esta cuestión en su estudio de *Los Cachorros*: 'Does Vargas Llosa attempt to de-center and diffuse the source of Phallic power in his text? It seems not. To the contrary, one could argue that he upholds the status of the Phallus by granting authority and control to his collective narrative voice, who speaks for the Symbolic Order (...), we must accept what he gives us as *the* story of Pichula Cuéllar' (Cynthia Duncan, 'The splintered mirror: male subjectivity in crisis in *Los Cachorros*', *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*, Madrid, Pliegos, p. 317). [Volver](#)

**13** En este sentido, Rosa Boldori defiende que el autor peruano no presenta ningún carácter de mujer 'que sea superior al medio, que escape a sus condicionamientos. El mismo autor no ha podido superar las pautas del machismo dominantes en el mundo que sus propias obras denuncian' (40). [Volver](#)

**14** De todos los sentidos de *verosímil* expuestos por Tzvetan Todorov en su introducción de *Lo verosímil*, escogemos el siguiente: 'se hablará de la verosimilitud de una obra en la medida en que ésta trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes; dicho de otro modo, lo verosímil, es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad' (Roland Barthes, & Marie-Claire Boons, eds., *Lo verosímil* Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1968, p. 13). [Volver](#)

**15** Según Todorov, el modo de un discurso consiste en 'the degree of exactitude with which this discourse evokes its referent: a maximum degree in the case of direct style, a minimum degree in the case of the narrative of nonverbal phenomena; intermediary degrees in the other cases' (Tzvetan Todorov, *Introduction to Poetics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1981, p. 29). [Volver](#)

**16** Aunque en ocasiones no sepamos con toda certeza si el narrador omnisciente ha internalizado su narración, en muchas otras es fácil detectar el uso del estilo indirecto libre a partir de la filtración de ideas o comentarios típicos de algún personaje concreto. [Volver](#)

**17** Según Genette, el diálogo o monólogo corresponden al estilo directo, donde el narrador ejerce un menor control narrativo, mientras que la narración en tercera persona por un narrador omnisciente sería el estilo más autoritario. El *estilo indirecto libre* estaría en un nivel intermedio de autoridad (*Narrative discourse*, 171-74). [Volver](#)

**18** Foucault resume el principio del *Panopticon* de la siguiente manera: 'at the periphery, an annular building; at the centre, a tower; this tower is pierced with wide windows that open onto the inner side of the ring; the peripheric building is divided into cells, each of which extends the whole width of the building; they have two windows, one on the inside, corresponding to the windows of the tower; the other, on the outside, allows the light to cross the cell from one end to the other. All that is needed, then, is to place a supervisor in a central tower and to shut up in each cell a madman, a patient, a condemned man, a worker or a schoolboy. By the effect of backlighting, one can observe from the tower, standing out precisely against the light, the small captive shadows in the cells of the

periphery (...). The panoptic mechanism arranges spatial unities that make it possible to see constantly and to recognize immediately' (200). **Volver**

### Obras Citadas

Aguilar Camín, Héctor. " 'Nos mató la ideología'. Una entrevista con Mario Vargas

Llosa". *Nexos* Julio 2000. 22 noviembre 2000

<[http://www.nexos.com.mx/internos/julio00/vargas\\_llosa2.asp](http://www.nexos.com.mx/internos/julio00/vargas_llosa2.asp)>.

Asturias, Miguel Angel. *El señor presidente*. Madrid: Anaya, 1995.

Bal, Mieke. *On Story-Telling: Essays in Narratology*. Ed. David Jobling. Sonoma, California: Polebridge P, 1991.

Barthes, Roland & Marie-Claire Boons, eds. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo

Contemporáneo, 1968.

Barton Palmer, R. "Languages and Power in the Novel: Mapping the Monologic".

*Studies in the Literary Imagination* 23:1 (Spring 1990): 99-127.

Boldori de Baldussi, Rosa. *Vargas Llosa: un narrador y sus demonios*. Buenos Aires :

Fernando García Cambeiro, 1974.

Caplan, Pat (ed). *The Cultural Construction of Sexuality*. London: Tavistock

Publications, 1987.

Carpentier, Alejo. *El recurso del método*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.

Cornejo Parriego, Rosalía V. "The Delegitimizing Carnival of *El otoño del patriarca*".

*Structures of Power. Essays on Twentieth-Century Spanish-American Fiction*.

(Eds. Terry J. Peavler y Peter Standish). Albany: State U of New York

P: 1996. 59-74.

---. *La escritura posmoderna del poder*. Madrid: Fundamentos, 1993.

---. *Historia, mito y ficción en novelas de dictadura*. Diss. Pennsylvania State U,

1991. Ann Arbor: UMI, 1991, 18656398.

Duncan, Cynthia. "The Splintered Mirror: Male Subjectivity in Crisis in *Los cachorros*".

*Mario Vargas Llosa: Opera Omnia* . (Ed. Ana María Hernández de López).

Madrid : Pliegos, 1994: 308-18.

Dworkin, Andrea. *Intercourse*. New York: Free P, 1987.

Establier Pérez, Helena. *Mario Vargas Llosa y el nuevo arte de hacer novelas*. Alicante :

Universidad de Alicante, 1998.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan.

New York: Pantheon Books, 1977.

García Márquez, Gabriel. *El otoño del patriarca*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

Genette, Gérard. *Narrative discourse: An essay in method*. Ithaca, New York: Cornell

UP, 1980.

Gewecke, Frauke. "La fiesta del chivo, de Mario Vargas Llosa: perspectivas de recepción de una novela de éxito". *Iberoamericana* I, 3 (2001): 151-65.

González Echevarría, Roberto. "The Dictatorship of Rhetoric/The Rhetoric of Dictatorship". *The Voice of the Masters. Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Austin: U of Texas P, 1985.

Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. New York & London: Routledge, 1989.

Kirn, Walter. "Generalissimo". Reseña de *La fiesta del chivo*, por Mario Vargas Llosa. *New York Times* 25 Nov. 2001. 30 Nov. 2001

López Martínez, Héctor. "El 'chivo' histórico." *El Comercio on the Web* 17 Marzo 2000. 9 Junio 2001 <<http://www.geocities.com/Paris/2102/art54.html>>.

Marx, Joan F. "Male and Female Characters in ¿Quién mató a Palomino Molero?". *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*. (Ed. Ana María Hernández de López). Madrid: Pliegos, 1994: 133-38.

Pacheco, Carlos. *Narrativa de la dictadura y crítica literaria*. Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos, 1987.

Rama, Angel. *Los dictadores latinoamericanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.

Todorov, Tzvetan. *Genres in Discourse*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.

---. *Introduction to Poetics*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1981.

Vargas Llosa, Alvaro. "La América de los Vargas Llosa". *Magazine* (abril 2000): 39-46.

Vargas Llosa, Mario. *La fiesta del chivo*. Madrid: Alfaguara, 2000.