

NUEVOS Y VIEJOS DEMONIOS EN LA NOVELÍSTICA HISTÓRICA RECIENTE
DE MARIO VARGAS LLOSA (2000-2010)

ROSA B. IBÁÑEZ

A dissertation submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill
in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the
Department of Romance Languages and Literatures (Spanish American).

Chapel Hill
2014

Approved by:

Rosa Perelmuter

María A. Salgado

Juan C. González-Espitia

Frank Domínguez

Oswaldo Estrada

©2014
Rosa B. Ibáñez
ALL RIGHTS RESERVED

ABSTRACT

Rosa Belén Ibáñez: Nuevos y viejos demonios en la novelística histórica reciente de Mario Vargas Llosa (2000-2010)
(Under the direction of Prof. Rosa Perelmuter)

In this dissertation I examine three novels by Mario Vargas Llosa published in the last decade, between 2000 and 2010, in light of his ‘demons’ theory, as proposed by the author in the seventies, when writing about the work of Colombian writer Gabriel García Márquez, and reiterated throughout his later essays and novels. In La Fiesta del Chivo (2000), El Paraíso en la otra esquina (2003) and El sueño del celta (2010) the protagonists are portrayed as suffering subjects affected by ailments and deception as well as deeply influenced by the spatial contexts, upon which they also project their physical and spiritual states.

Delving into some obsessive themes common to all three novels we observe a (re)reading of the past through strategies such as the disillusionment with established political discourses (social revolutions, colonialism, nationalism, dictatorships); the focus on the body and illness; and the significant role of spatial contexts in the retelling of the past. The analysis of these “demons” will offer the author’s perspective and concerns on issues such as history, politics and societies to emphasize how the past affects the present.

The first thematic demon observed in each of the novels deals with the discontent expressed by the protagonist towards the grand meta-narratives/utopias that had informed

their lives. Fanaticism of all types, one of the ‘old demons’ ever present in the fiction and non-fiction work of Vargas Llosa, is vilified in these texts.

The second demon, one of the most recent “demons” in the narrative of the author, is evident in the frequent occurrence of illness in each of the novels. Constant allusions to the characters’ physical and psychological states demonstrate an original (re)reading of political and social events through the ailing body.

The third “demon” is found in the emphasis on the characters’ projection of their spiritual disappointment and idealism onto the geographical space they occupy. Travel is a key element in the discovery of the Self/Other and hybrid territories portray themselves as geographies of encounter that demarcate historical and personal boundaries.

The three “demons” constitute a (re)writing of the past that is reflected vividly in the novels, through which Vargas Llosa manages to condemn all radical movements that are based on fanatical beliefs and repressive actions, whether to the left or to the right. A new vision is proposed instead, resulting in a more hopeful, meaningful and flexible example for the future.

ACKNOWLEDGEMENTS

Esta tesis no hubiera sido tan posible sin el sabio pasar del tiempo, sin los atardeceres con Papi, sin las charlas con Mercedes, sin la insistencia de mi madre, sin la admiración por mi padre, sin el cariño de la Nena, sin el apoyo de los buenos amigos, sin los viajes a las islas, sin las pérdidas y los encuentros, sin las tardes de flamenco, sin la nostalgia por mi tierra, sin el apoyo de compañeros y colegas, sin la ayuda del departamento y la escuela graduada, sin mis estudiantes...

Y hubiera sido casi imposible sin el coraje y la fuerza de mi directora, Dr. Rosa Perelmuter que creyó en mí y esperó y desesperó pero estuvo siempre donde debía estar.

Gracias a los miembros de mi comité, a la Dr. Salgado por su apoyo a lo largo de los años porque siempre pude contar con ella, al Dr. González-Espitia por sus valiosas sugerencias y ánimos, al Dr. Estrada y al Dr. Domínguez por sus comentarios y ayuda y a todos ellos por su disponibilidad.

A todo y a todos, gracias.

ÍNDICE

CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 2: <u>EL PARAÍSO EN LA OTRA ESQUINA</u>	
1. Sobre utopías, desencantos y fanatismos	16
a. Desconstrucción del ideario revolucionario socialista.....	18
b. Crítica al discurso europeísta y desmitificación del trópico.....	24
c. Desestabilización de la noción del sujeto de identidad fija.....	34
2. La agonía del cuerpo enfermo	47
a. Sintomatología y significación.....	48
b. Funciones de la enfermedad	
1. <i>Dualidad destrucción/creación</i>	57
2. <i>Proyección de lo fisiológico en la historia</i>	63
3. Degradación urbana y exaltación del paisaje tropical	66
CAPÍTULO 3: <u>LA FIESTA DEL CHIVO</u>	
1. Desestructuración de la dictadura	89
a. Deslegitimación del dictador.....	92
b. Disfuncionalidad de la sociedad dominicana.....	105
c. Derogación del ideario trujillista: sobre nación y política.....	113
2. El dictador que sí sudaba: poder y derrota en el cuerpo de Trujillo	115
a. Sintomatología y diagnóstico del cuerpo presidencial: fluidos y derrames incontrolables	118
b. Funciones de la decadencia física	
1. <i>El cuerpo enfermo en la revisión de la historia</i>	129
2. <i>Obstáculo, castigo y regeneración</i>	133

3. Decadencia de Santo Domingo	136
CAPÍTULO 4: <u>EL SUEÑO DEL CELTA</u>	
1. Desestabilización ideológica	147
a. Denuncia del discurso colonialista.....	149
b. Cuestionamiento de la filosofía del progreso.....	159
c. Denuncia del discurso nacionalista.....	172
d. La crítica del discurso histórico y político.....	181
e. Desconstrucción del discurso de un sujeto homogéneo.....	189
2. Los desvelos del celta enfermo	
a. Sintomatología y significación.....	196
b. Funciones y significado de la decadencia física	
1. <i>Somatización, heroísmo e inexorabilidad</i>	205
2. <i>Castigo, reflexión, estímulo</i>	211
3. <i>La enfermedad como lectura de la historia</i>	213
3. Geografía de los sueños y las pesadillas	214
a. Idealización del paisaje irlandés.....	218
b. Dualidad de la selva.....	220
c. Degradación urbana.....	230
CAPÍTULO 5: <u>CONCLUSIÓN Y PROPOSICIONES</u>	240
BIBLIOGRAFÍA	247

CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN

“¿En qué momento se había jodido el Perú?” Así comienza Conversación en La Catedral (1969), la tercera novela de Mario Vargas Llosa. La fuerza y rotundidad de esta pregunta bastaron para incitar mi curiosidad por la obra e ideología del escritor. Ya anteriormente, la lectura de Los años con Laura Díaz (2000) de Carlos Fuentes había dado pie a mi interés por todo lo relativo a los escritores del llamado Boom latinoamericano, en especial los dos autores citados, estimulándome a la lectura de varias de sus novelas y ensayos, así como a la investigación de la trayectoria que siguieron desde sus comienzos literarios en la década de los sesenta hasta sus publicaciones de años recientes.

La historia novelada, la forma en que los escritores novelan los eventos del pasado y los confrontan en sus narrativas, ha sido una continua fuente de interés en mi trayectoria académica. De este modo, he elegido las tres últimas novelas históricas de Vargas Llosa como corpus investigativo, limitándome a las publicadas en los últimos quince años: La Fiesta del Chivo (2000), El Paraíso en la otra esquina (2003) y El sueño del celta (2010), que coinciden en centrarse en figuras históricas y escenarios geográficos variados, desviándose en cierta forma de la exclusividad del tema/geografía peruanista que caracteriza su producción más temprana (David Wiseman [2011], Raymond Williams

[2000]).¹

Junto a mi interés por la ficción histórica, debo citar asimismo una fascinación por la narrativa de la enfermedad, tanto física como mental, la cual aparece de forma reiterada en las novelas, convirtiéndose así en uno de los “demonios” más recientes del autor peruano. La teoría de los demonios aparece mencionada por primera vez por el mismo Vargas Llosa cuando la formula en su libro Gabriel García Márquez: historia de un deicidio (1971), en el que califica como demonios a los asuntos reiterativos que aparecen en la obra de cualquier escritor, asegurando que: “[E]l *por qué* escribe un novelista está visceralmente mezclado con el *sobre qué* escribe: los ‘demonios’ de su vida son los ‘temas’ de su obra.” En cualquier ficción, asegura el escritor, “[E]l proceso de la creación narrativa es la transformación del ‘demonio’ en ‘tema’” (86-87). El ensayo resultó en un detallado estudio (fue su tesis doctoral) sobre la obra de García Márquez y los demonios personales, históricos o culturales que, según Vargas Llosa, plagaban sus novelas.² Williams asevera que el libro de Vargas Llosa sobre el escritor colombiano es “simultáneamente, un estudio de sí mismo [porque] [e]n este libro, Vargas Llosa describe mucho de su relación con los demonios y su papel de suplantador de Dios” (Vargas Llosa 92). La tesis de Vargas Llosa sobre los demonios generó debate entre críticos y escritores y en él se recogen muchas de las opiniones del escritor con respecto al origen y génesis de la actividad narrativa.³ La polémica suscitada en torno a la teoría de los demonios

¹ Travesuras de la niña mala (2001) y El héroe discreto (2013) corresponden a la misma década que las tres novelas estudiadas, pero no las incluyo en el presente estudio porque me centro en sus novelas históricas.

² Williams señala que Madame Bovary fue “la segunda exposición a fondo, después de su estudio sobre García Márquez, de sus ideas sobre los demonios del escritor, sus propios gustos literarios, y asuntos parecidos” (2000: 60).

³ Para un análisis detallado de la polémica generada entre Vargas Llosa y Ángel Rama a partir de la publicación del libro, consúltense De Gabo a Mario: una breve historia del Boom latinoamericano (2013) o

obliga al escritor a clarificar que con su término demoniaco no alude a ninguna connotación bíblica o evangélica y que se refiere más bien a las repeticiones obsesivas que sustentan las obras de muchos escritores y que pueden originarse en vivencias múltiples:

‘[L]os demonios’ de mi ensayo no son los sulfurosos personajes . . . de los Evangelios, sino criaturas estrictamente humanas: cierto tipo de obsesiones negativas —de carácter individual, social y cultural— que enemistan a un hombre con la realidad que vive . . . que hacen brotar en él la ambición de contradecir dicha realidad rehaciéndola verbalmente. (García Márquez y la problemática de la novela 13.)⁴

Es este sentido de repetición y abundancia de temas el que retomamos al hablar de los demonios en esta disertación, que pretende aplicar a estas tres novelas “la interpretación exorcística que reina en la crítica sobre sus ensayos [los de Vargas Llosa]” (Wilfrido H. Corral 2012: 274-75). Esos demonios que aparecen consistentemente en los relatos dejan entrever las preocupaciones individuales, sociales o políticas de esta etapa de madurez del escritor y cimientan asimismo su obra ensayística en la que matiza la terminología y connotación de esos fantasmas literarios. Por ejemplo, en Cartas a un joven novelista (1997) Vargas Llosa afirma que la autenticidad de un novelista consiste en aceptar sus propios demonios y en servirlos en la medida de sus fuerzas (29); es decir, propone a los incipientes novelistas escribir sobre esas obsesiones y no otros tópicos ajenos pues “los escritores que rehúyen sus propios demonios y se imponen ciertos temas, porque creen que aquellos no son lo bastante originales o atractivos, y estos últimos sí, se equivocan garrafalmente (Cartas 30). Unos años más tarde, en su ensayo La tentación de lo

el artículo “Revisión de la polémica en Ángel Rama y Mario Vargas Llosa” de Pablo Sánchez López.

⁴ Las cartas que intercambiaron Ángel Rama y Vargas Llosa en torno a la teoría de los demonios y otras disidencias se recogen íntegramente en este libro, García Márquez y la problemática de la novela, publicado en 1974.

imposible (2004) sobre Los Miserables de Víctor Hugo, el escritor admite la flexibilidad de la ‘teoría demoníaca’ reflexionando que “[a]quella ley casi sin excepciones según la cual un novelista recrea el mundo en sus novelas a imagen y semejanza de sus demonios personales es flexible y sutil, y admite extraños retorcimientos” (101). Vargas Llosa termina confirmando la infabilidad del acto escritural de ficción como medio que canaliza/garantiza el conjuro de esas obsesiones demoníacas que pueblan la vida y la mente del escritor y concluye que “la novela es una tentativa de recreación y de exorcismo [de esos demonios] para quien la escribe, y, a menudo, para quien la lee” (La tentación de lo imposible 101).

El libro de Williams, Vargas Llosa. Otra historia de un deicidio (2000), sobre ‘los demonios’ literarios del escritor peruano, es el más reciente estudio profundo del tema. En él se expone un detallado análisis sobre la biografía y la novelística de Vargas Llosa desde sus obras más tempranas hasta La Fiesta del Chivo, centrándose en aquellas experiencias vitales, históricas o culturales que se han convertido en fuentes temáticas asiduas en las novelas del escritor. Entre ellas el crítico destaca el demonio de la figura autoritaria (111), especialmente la paterna (31, 86, 96, 97); y también la del militar (32, 121); el demonio de la selva (143), en especial en referencia a la explotación del caucho (42) así como el interés en las comunidades indígenas (97-98, 133); la insistencia en la responsabilidad individual (77, 122); y el demonio de los fanatismos (215, 227) entre otros. Todos estos demonios y algunos nuevos pueblan abundantemente las novelas de este estudio, como también apunta Sabine Köllmann cuando afirma que “the totalizing design that unites these three novels of the period 2000 to 2010 strives to encompass all the major themes of Vargas Llosa’s fictional and essayistic writing: authoritarianism and the

search for freedom, paternalistic power and machismo, the fight against social injustices and violence, the aberrations of nationalism and the role of traitors, the search for a counterworld, be it in ideology, religion, sexuality or art, or in adventures in far-away countries. The themes of ageing, illness and dying . . . become prominent in this period” (224).

Así pues, este estudio parte de la exploración de algunos de esos demonios recurrentes que exponen las creencias y preocupaciones del escritor sobre la historia, la cultura y el ser humano y cuya procedencia deriva de las vivencias personales o culturales que lo han marcado a lo largo de su vida.

En este sentido, un nuevo nivel de los “demonios” aludidos a largo del documento tiene que ver con el posicionamiento de Vargas Llosa como escritor y como intelectual latinoamericano a través de su producción literaria y ensayística pues los asuntos repetidos en estas novelas apuntan también a las preocupaciones existenciales del escritor y a sus convicciones políticas y sociales de tal forma que el análisis de los demonios nos conduce irremisiblemente a la persona pública del escritor, a sus viejas preocupaciones y a las recientes así como a sus creencias moldeadas y transformadas por los años y la experiencia.

El tema de la disertación tuvo su origen al comprobar, tras la lectura de las novelas recientes del escritor, la consistencia reiterativa y notable con que se repetían ciertos asuntos. En todas ellas los protagonistas son sujetos definidos por el desencanto y la decepción, la decadencia física y anímica determina la historia de sus vidas y los lugares de enunciación de las historias que viven cobran un relieve especial. Muchos de los personajes, aunque marcados por la enfermedad y la imposibilidad de llevar a cabo sus

proyectos, llegan a través del arte o la escritura a una especie de redención que les salva de lo que, de otra forma, sería una existencia absurda repleta de fracasos. El análisis de cómo se presentan esos temas en las novelas constituye el punto de partida para este trabajo.

Nos centraremos pues en tres ‘demonios’ que aparecen en cada novela: el fanatismo, la enfermedad y los espacios geográficos. En efecto, la desestructuración de discursos ideológicos dogmáticos, la relevancia de lo fisiológico en la reescritura del pasado y la relación simbiótica entre el espacio geográfico y el sujeto son todos ellos elementos constantes en todos los textos. A través de estos ‘demonios’ temáticos las novelas presentan las historias narradas desde ángulos originales (desmitificación ideológica y corporal, desmitificación de los personajes históricos) para hacer prevalecer la crítica al fanatismo y la intolerancia, la importancia del cuerpo y lo fisiológico, y la prevalencia del lugar de enunciación de las historias relatadas. La función catártica de la creación cultural se ve también como un nuevo demonio y se perfila como uno de los más asiduos en la novelística tardía del escritor y merecedor de un estudio aparte.

A lo largo de este trabajo se mencionarán ensayos y artículos del autor en los que se refleja su ideología con respecto a la teoría de los demonios como apoyatura a algunos conceptos presentes en los textos estudiados. Igualmente, se encontrarán referencias a novelas anteriores publicadas entre la década de los sesenta y la de los noventa que nos ayudarán a contextualizar la producción más reciente.

Aunque los estudios que versan sobre la obra del novelista son numerosos, no se han investigado aún como unidad temática sus tres novelas históricas más recientes, aunándolas por sus rasgos comunes y contextualizándolas en el marco de ‘los demonios’

temáticos. Tampoco se han llevado a cabo estudios sobre el papel que el tema de la enfermedad y el deterioro físico juega en la narrativa del autor peruano y que se perfila como un demonio novedoso en estos relatos. Todo ello ha reforzado mi interés por contrastar estas novelas recientes, evaluando las presencias temáticas que se repiten en todas ellas.

He dedicado un capítulo a cada novela, siendo el primero el de mayor extensión por tratarse en realidad de un relato que abarca las vidas de dos personajes: Flora Tristán y su nieto Paul Gauguin. En cada uno de esos capítulos habrá tres apartados que hacen referencia a cada uno de los tópicos arriba mencionados. Pasemos a una breve exposición de los mismos.

El demonio del fanatismo. Desencantados: narrativa de la desacralización

El primer *demonio* temático que se investiga se refiere a la desestructuración de creencias, teorías o sistemas, ya sean políticos, económicos o sociales que se habían tenido por ideales inamovibles y que ahora aparecen en claro proceso de desestabilización. Se trata de la deslegitimación de los grandes relatos de la modernidad occidental: el discurso del progreso racional, el de la supremacía del hombre blanco, el fanatismo nacionalista y el colonialismo, las utopías socialistas y los sistemas despóticos. Se persigue, en las novelas, por lo tanto, socavar todo sistema de creencias fijas e inamovibles sustentado por discursos homogéneos y dogmáticos.

El demonio del fanatismo se atisba ya desde las primeras obras del escritor y ha sido señalado por varios críticos. Fernando Iwasaki por ejemplo, observa la presencia reiterada de personajes obsesionados en la novelística de Vargas Llosa (152-53) y Corral apunta al “arco del fanatismo representado desde La guerra del fin del mundo hasta La

Fiesta del Chivo” (“Vargas Llosa” 16). Sin embargo, el germen de este asunto se hace patente ya en las primeras novelas. Así, en La ciudad y los perros (1963) se hace una cruda y burlesca descripción de la institución militar y de la figura masculina que la encarna a través de las andanzas de un grupo de muchachos limeños alumnos del colegio Leoncio Prado. En Conversación en La Catedral (1969) es la dictadura del general Odría la que se pone en entredicho, presentándonos las vivencias y creencias de los protagonistas en una ciudad, Lima, y un país, Perú, en el que se sienten, como observamos anteriormente, “jodidos” desde la primera página. Ya en los ochenta, y tras novelas más humorísticas como Pantaleón y las visitadoras (1973) y La tía Julia y el escribidor (1977), Vargas Llosa publica La guerra del fin del mundo (1981), en la que indaga en detalle, y a través de una multitud de personajes, el fenómeno de una religiosidad fanática así como ideas políticas que rayan la obsesión.

Este viejo ‘demonio’ del fanatismo vuelve a resurgir con fuerza en estas novelas recientes y se articula en torno a diversas ideologías, tales como el anticolonialismo y el nacionalismo (El sueño del celta), el rechazo a las dictaduras (La Fiesta del Chivo) o la puesta en tela de juicio de las revoluciones socialistas del siglo diecinueve (El Paraíso en la otra esquina). Este énfasis en el socavamiento de los cimientos de un discurso dogmático también se refleja en la obra ensayística reciente de Vargas Llosa. Por ejemplo, en los artículos reunidos en El lenguaje de la pasión (2001) y en Sables y utopías (2009), donde se dedican varios de ellos a la denuncia al autoritarismo (capítulo 1) y varios otros a la defensa de la democracia (capítulo 4). Este demonio es uno de los más activos del escritor y su presencia se comprobará en cada una de las novelas.

El demonio del cuerpo. Desahuciados: narrativa de la enfermedad

The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject.

Julia Kristeva Powers of Horror

El segundo *demonio* analizado tiene que ver con la enfermedad y la forma en que la desilusión de los personajes se refleja en sus cuerpos, pues aparecen como sujetos que somatizan de forma contundente el desencanto que les embarga. De este modo se evidencia la presencia exacerbada de un ‘demonio’ reciente en la novelística vargasllosiana, a saber, el paso del tiempo y el consabido deterioro del cuerpo enfermo. En vez de los héroes idealizados los protagonistas constituyen sujetos intersticiales, entre lo sublime y lo grotesco, que luchan contra la ofuscación moral y la degeneración física, reivindicando su heroicidad precisamente gracias a ese combate constante contra la adversidad.

Las tres novelas analizadas tienen como protagonistas a personajes enfermos que se enfrentan cada día a un cuerpo en marcado deterioro. Nunca antes en la narrativa del escritor habíamos asistido a tal énfasis en el desgaste físico, descrito con tanta amplitud de detalles y síntomas. Esto nos lleva a afirmar que la enfermedad se convierte en un demonio obsesivo en la narrativa más reciente del escritor. Aunque en algunas de sus novelas anteriores Vargas Llosa narra historias de personajes enfermos, no encontramos en ellas la amplitud descriptiva que vemos en estos últimos relatos ni la insistencia en detallar paso por paso la decadencia física y mental que padecen. Williams, refiriéndose a Elogio de la madrastra (1988), señala el tema del envejecimiento como un nuevo demonio y lo coloca a la par que el erotismo en los asuntos clave de esa novela (Otra

historia de un deicidio 246, 247, 251). Tanto en la novela mencionada como en Los cuadernos de don Rigoberto (1997) Vargas Llosa se dedica a explorar el asunto del deterioro físico. Por tanto, observamos en estas novelas de los ochenta y los noventa atisbos de lo que constituirá un elemento clave en las tres novelas que estudiamos.

Ahora, el desgaste corporal y la enfermedad llegan a convertirse en temas centrales que controlan la acción y forman parte de la historia. Los procesos fisiológicos forman parte de la personalidad de los personajes. Las historias se entretajan en torno a la psique y la anatomía de los sujetos protagonistas y dejan de estar conformadas únicamente por acontecimientos y hechos objetivos. El declive del organismo refleja la historia que viven los sujetos; en el cuerpo estragado es donde se escriben las historias de los relatos. El cuerpo minado se enuncia como locus en el cual se refleja el proceder histórico de tal forma que los síntomas, la enfermedad y el deterioro progresivo se reivindican como objetos históricos de pleno derecho y se añaden de forma preferencial junto a otros elementos que se habían institucionalizado como ingredientes de la Historia: los hechos, las hazañas y las acciones. La esfera pública glorificada por la práctica discursiva tradicional se contraponen en estas novelas a la esfera privada (el discurso privado del cuerpo) y es este ámbito íntimo, el del cuerpo postrado, el que se incorpora en el discurso público de la Historia. Las necesidades y las calamidades corporales se perfilan ahora como centro del discurso, lo que da lugar a una descentralización en la jerarquía entre lo que es público y lo que es privado. La cotidianidad deplorable, la abyección corporal forma parte, junto con los actos heroicos, del acontecer vital de los personajes. El cuerpo y la condición física de los protagonistas, entonces, forman parte vital en el recuento de la historia a la que accedemos en las novelas.

El demonio del espacio. Buscadores en la periferia: narrativa de la geografía

A deviser of territories, languages, works, the *deject* never stops demarcating his universe whose fluid confines—for they are constituted of a non-object, the abject— constantly question his solidity and impel him to start afresh. A tireless builder, the deject is in short a *stray*. He is on a journey, during the night, the end of which keeps receding.

Julia Kristeva Power of Horror

Los escenarios de fondo de las historias narradas son el punto de partida que nos servirá para presentar el tercer demonio: la insistencia en el lugar de enunciación como receptáculo a la vez que reflejo de los eventos que se relatan. Las geografías urbanas o naturales donde se desarrollan los hechos no son ajenas a la historia que tiene lugar en ellas, ya que figuran como proyección anímica de los protagonistas; en ellas se materializa la destrucción física y moral que sufren los personajes. Se da una constante proyección anímica de los personajes en esos contextos espaciales que constituyen tanto escenario de sus acciones como influencia en el estado emocional de los sujetos. Ya sean contextos urbanos o naturales, las ciudades, la selva, los bosques o las playas llegan a perfilarse de tal modo que se convierten en proyecciones del estado psíquico de los protagonistas o en portadores ellos mismos de las emociones que provocan.

La selva y sus misterios han sido una de las obsesiones tempranas y constantes en la obra de Vargas Llosa. Ya desde las primeras novelas como La casa verde (1965) hasta otras de su etapa intermedia como El hablador (1987) se muestra una intensa fascinación por el tema. En esta última, la selva peruana constituye el telón de fondo sobre el que se narran las vidas y culturas de las tribus nativas que la habitan. En las novelas estudiadas ahora, la naturaleza indómita sigue siendo un ‘demonio’ muy presente. La contraposición entre los espacios ‘salvajes’ y los urbanos con el consiguiente rechazo de estos últimos es

constante en los textos y, aunque no constituye un tema nuevo en la obra vargasllosiana, sí presenta nuevos escenarios y perspectivas. El crecimiento caótico de los centros urbanos, en especial de ciudades como Lima, es un asunto que aparece en varias de sus ficciones anteriores. Se trata de aquello que, haciendo referencia a otra novela, Historia de Mayta (1984), J.J Armas Marcelo llama “geografía de la degradación” y “que tiene que ver con el rechazo de una determinada estética ideológica, y cultural y social” (Vargas Llosa. El vicio de escribir 359). En efecto, el ataque a esas ciudades deshumanizadas que se da en todos los textos muestra elocuentemente la animadversión al entramado social y humano que las habita. Entonces vemos que la selva y la urbanización deshumanizada se convierten en demonios que alcanzan un papel decisivo en las novelas que nos ocupan.

El tema del viaje es además un elemento clave en las historias. Los personajes de todos los relatos deambulan sin descanso, desplazándose continuamente en lo que parece ser un viaje de iniciación y aprendizaje. Lo curioso es que los personajes se mueven de forma inversa al viaje prescrito tradicionalmente que era desde la periferia a los centros occidentales donde, según se entendía en los círculos académicos, se producía la única Historia posible. Irónicamente, los personajes se desplazan en estos textos de forma inversa, abandonando todos ellos el espacio occidental para adentrarse en áreas marginales con respecto a los centros de poder. Flora Tristán deja París para conocer las ciudades industriales del sur de Francia mientras Paul abandona la misma ciudad para perseguir sus sueños artísticos en las islas Marquesas. Urania viaja desde Nueva York hasta la República Dominicana para indagar en las cenizas del pasado. Por su parte, Roger deja Londres para llevar a cabo sus proyectos en el Congo primero y en el

Putumayo peruano después. Estos desplazamientos del centro a los márgenes constituyen una fuente de conocimiento inagotable tanto a nivel individual (viaje de autoconocimiento) como cultural y social (perspectiva subalterna desde la periferia). A través de ellos, los protagonistas viven en medio de escenarios geográficos y contextos espaciales, ya sean paisajes urbanos o selvas, que desempeñan un papel tan relevante como el cuerpo en la escritura de los eventos que tienen lugar.

Mediante la transmutación de valores adscritos al tropo contextual se da, asimismo, un cambio de referencias de los centros productores de historia, reflejando el enunciado de Vattimo de que “the ‘centers’ of History have multiplied” (10). En efecto, asistimos al desplazamiento desde los centros relacionados tradicionalmente al poder hasta la periferia como lugar enunciador de las nuevas historias múltiples, anunciando una dinámica mucho más flexible y permeable de acercamiento al pasado. Aunque los espacios de la periferia, como el trópico, se despojan también de visiones idealizadas, son los centros dominantes en la historiografía tradicional, como es el caso del espacio europeo, los que aparecen mayormente cuestionados y reformulados. Los referentes geográficos de los relatos no se dotan de los mismos rasgos que los definían en el canon oficial; se altera la percepción de esos espacios mitificados: Europa se presenta en las antípodas del lugar que tradicionalmente había sido percibido, literaria, política y socialmente, como símbolo del progreso racional. Ahora el descrédito de ese espacio europeo del saber y el progreso sin límites se halla en boca de todos los protagonistas. Por todo ello, deducimos que la forma en que se narran estos lugares comunica un mensaje cargado de significación que reformula las nociones preconcebidas sobre ellos.

Muchos de los protagonistas se narran asimismo como sujetos privilegiados,

pues son, en palabras de Mary Louise Pratt, los personajes “in between” que tienen acceso a la “zona de contacto”: “the space of colonial encounters, the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict” (Imperial Eyes 6). Las alusiones específicas de Pratt a los personajes históricos de Flora Tristán y Paul Gauguin “who, like his extraordinary grandmother, would make his name in the contact zone” (152), revierten a la función de los personajes como sujetos intermediarios entre dos mundos (el occidental/la periferia), posicionamiento que los capacita para una comprensión más profunda e integradora de las diferencias. En todo caso, se confirma que los espacios descritos en los relatos forman parte, también protagónica, de las historias noveladas.

La conclusión de este trabajo se ofrece como una proposición que permite resumir los *demonios* estudiados. En ella se hace un repaso de aquellos rasgos vistos en los relatos que se convierten en obsesiones temáticas dentro de la obra vargasllosiana. Del mismo modo, se pone de relieve otro demonio frecuente en las novelas que podría ser objeto de futuros estudios: las creaciones literarias o artísticas como medios de redención. La escritura, el arte, la educación y los mismos viajes asoman como vías escapistas y catárticas ante el derrocamiento moral y la decadencia física. Se señala allí también la necesidad de establecer nuevas vertientes y posibilidades de análisis que superen anquilosamientos de signo político en cuanto a la percepción de la obra y pensamiento de Vargas Llosa, evitando así la estrechez mental que impediría el aprendizaje del pasado y la aplicación al presente que propone el mismo escritor:

When it comes to writing historical fiction, I have little time for what one might call ‘archaeological’ novels, that is, novels which seek to do no more than recreate

or reconstruct the past as it was. No, I prefer to view the past from the perspective of the present, in order to see how it has helped shape the present and assess the degree to which it continues to affect it. (263)⁵

En este sentido, intuimos que estas novelas se articulan como referencias vivenciales, mostrando que el dolor, tanto físico como anímico, puede ser un instrumento de superación para lograr, por medio de lo artístico y el quehacer social, una mayor plenitud existencial despojada de todo tipo de relativismo improductivo.

⁵ Entrevista con Dominic Moran.

CAPÍTULO 2: EL PARAÍSO EN LA OTRA ESQUINA

1. Sobre utopías, desencantos y fanatismos.

“The only Paradise is Paradise lost.”
Marcel Proust

El escritor peruano encabeza El Paraíso en la otra esquina con una cita de Paul Valery: “¿Qué sería pues, de nosotros, sin la ayuda de lo que no existe?” Las palabras se refieren al deseo de lo desconocido y lo inexistente, anhelo que ayuda a vivir y sin el cual, la anodina existencia se enclavaría en una realidad patibularia que aniquila toda ilusión por continuar precisamente viviendo.⁶ El otro enunciado de Proust que encabeza también el libro y este capítulo, tiene que ver con la temporalidad y la condicionalidad de aquello que es deseado. Así pues, los epígrafes anteriores insinúan la clave de la novela que trata sobre deseos y utopías elusivas así como el desencanto que acaba por teñir las quimeras de los protagonistas Flora Tristán y Paul Gauguin. El título de la novela hace referencia al juego infantil llamado Paraíso que se repite a lo largo del relato y nos revierte al tópico de la utopía. Ese juego, hilo argumental del relato, al que los dos protagonistas habían jugado en su infancia y presenciarán, ya adultos, jugar a otros niños, simboliza el deseo adulto por encontrar el paraíso/ideal siempre anhelado pero igualmente esquivo. El relato gira entonces en torno a la trayectoria vital de los personajes que se articula en el contexto de sus utopías: el proyecto de reforma social de Flora Tristán y las aspiraciones artísticas del pintor Gauguin.

⁶ Todas las citas de El Paraíso en la otra esquina (2003) corresponden a esta edición y se señalarán de aquí en adelante con el número de la página entre paréntesis.

La “constante búsqueda del inalcanzable Edén” (196), como Hedy Habra define la vida de Gauguin, se convierte en un asunto significativo en la narrativa vargasllosiana señalado por varios críticos. Eduardo Parrilla Sotomayor afirma que en varias novelas de los ochenta y los noventa, incluyendo ésta, “Vargas Llosa ficcionaliza con sutil vehemencia el origen, los avatares y las consecuencias que sobreviven a los personajes en la medida en que sustentan ideologías que viabilizan el espíritu utópico” (Mario Vargas Llosa. Perspectivas críticas 317). José Miguel Oviedo habla de una “novela-ensayo-crónica de la utopía” al referirse a esta novela que es para él “una crónica de lo imposible” (Dossier Vargas Llosa 76). Sin embargo, esas utopías —las historias íntimas— que articulan el proceder de los personajes son precisamente el material del que se nutre la Historia universal. De este modo, la novela pone de relieve el rol que esos proyectos utópicos juegan en la estructuración de la historia colectiva, o el conjunto versado de aquellas ambiciones y anhelos subjetivos que escapan la objetividad pretendida en la historiografía oficial.

La legitimación de las utopías corre pareja con la necesidad humana de esperanza pues como expresa Parrilla al tratar el tema en Vargas Llosa “el deseo de construir un mundo más justo o armónico es una condición universal de la humanidad. El espíritu utópico y su búsqueda viven permanentemente en la historia” (317).⁷ Asimismo Habra señala que Vargas Llosa “ha insistido siempre en la necesidad de las utopías y de los sueños, pero sólo cuando no se tiñen de fanatismo y violencia” (202). De este modo, resultan contundentes las palabras que el propio autor dedica al tema en uno de sus

⁷ Parrilla señala la importancia de no reducir el concepto de utopía a la búsqueda de un ‘locus amoenus’ inexistente: “Sin desechar del todo el concepto ‘utopía’ y su adjetivo ‘utópico’, manejamos de preferencia otros como ‘espíritu utópico’ y ‘búsqueda utópica’, los cuales expresan mejor la idea de que la utopía no es simplemente un lugar que no existe o un proyecto social que, por ser demasiado idealista, resulta irrealizable” (317, n.1).

artículos periodísticos: “las utopías sociales, esas tentativas —generosas o perversas— de reordenar la sociedad humana de acuerdo a un principio religioso o político, han sembrado la historia de cadáveres” (Vargas Llosa, “Reflexiones” s. pág.). Por consiguiente, en la opinión del escritor, la exploración de las utopías introduce de inmediato el asunto del fanatismo ideológico, demonio recurrente en toda la narrativa vargasllosiana. Williams entre otros lo señala como un motivo importante de varios de sus personajes (2000: 228) mientras que Corral advierte que el escritor encuentra en el carácter de cada personaje “la zona en la cual la lucidez se cruza con la falsa ilusión” (Vargas Llosa 61). En El Paraíso en la otra esquina se observa también una sutil línea divisoria que desacredita la rigidez ideológica inherente en la persecución de lo utópico pues a través de los viajes de Flora y de Paul se hace un recorrido de la historia de las utopías humanas y los desencantos que originan. El impacto psicológico que causa en los personajes el encuentro con una realidad que no esperaban y que se contrapone a sus proyectos vitales se llega a ver entonces como la consecuencia lógica de su inflexibilidad ideológica. La decepción que produce en ambos la inviabilidad de sus proyectos es el medio del que se sirve la novela para cuestionar idearios y discursos tales como a) las revoluciones socialistas; b) el discurso europeísta y la mitificación del trópico; y c) la noción del sujeto de identidad fija.

a. Desconstrucción del ideario revolucionario socialista

Las historias de Flora Tristán y Paul Gauguin parten de un presente que narra el último período de sus vidas, pero gracias a las continuas digresiones al pasado, el lector puede acceder a todo su acontecer vital. El viaje de Flora por el sur de Francia a fin de conseguir adeptos para su proyecto social permite la exposición de las deficiencias de la

ideología socialista que se extendió por Europa a mitad del siglo diecinueve. Por una parte se evidencia el pensamiento inflexible de la mujer que refleja los estereotipos que subyacen en el pensamiento revolucionario y por otra, su propio desengaño refuerza la crítica. Sin embargo, la exposición de la degradación urbana que presencia la protagonista, cuestiona el industrialismo vertiginoso que está aconteciendo en el continente y al que se critica igualmente mostrando la ambivalencia que caracteriza el relato.

La primera imagen de Flora es la de una mujer esperanzada que afirma con entusiasmo el propósito de cambio que persigue: “[h]oy comienzas a cambiar el mundo, Florita” (11). Su meta es la denuncia de la desigualdad social y el propósito de buscar una solución a aquella, fin que queda legitimado en la novela al describirse en detalle las ínfimas condiciones de vida de la clase obrera, provocando reacciones significativas en el lector. Consiguientemente, la ira de la mujer queda justificada ante el embrutecimiento a manos de la burguesía de los obreros, “[esos] infelices, embrutecidos por el hambre y la explotación, a los que los burgueses habían exprimido hasta la última parte de inteligencia” (147). El desinterés de las clases privilegiadas hacia el sufrimiento de las mujeres y los obreros queda resumido en la anécdota ofrecida en el texto de que “ni un solo rico” visitó al fundador del fourierismo, cuando éste anunció su disposición a explicar a cualquier empresario sus planes de reforma social. Pero ante tal situación, se muestra de nuevo la certeza inflexible a la que llega la protagonista: “la burguesía no tenía remedio, su egoísmo le impediría siempre ver la verdad” (403), como un indicativo de su pensamiento unidimensional, pues en vez de ver personas ve y juzga clases sociales como una abstracción. De ahí que pronto aparezcan, junto al optimismo de cambio, los

primeros síntomas de la derrota espiritual y el desgaste físico que mermarán de forma inexorable sus esperanzas.

Paradójicamente, la clase obrera objeto de su lucha comienza a decepcionarla también por el desinterés intelectual que muestran así como su resignación ante las precarias condiciones que padecen. Por ejemplo la novela detalla una de las visitas que realiza a los obreros cinteros de Saint-Benoit diciendo que “la enfureció y deprimió. Eran una veintena de trabajadores sordos, analfabetos, tontos, desprovistos de la más elemental curiosidad. Le pareció que hablaba ante árboles o piedras. Hubiera sido más fácil convertir en revolucionarios a los oficiales petimetres del Café de París” (147). Ante la parsimonia e ignorancia que observa en ellos, Flora reacciona iracunda, poniendo en entredicho su inteligencia:

Qué ignorantes, qué tontos, qué egoístas eran tantos de ellos. Lo descubrió cuando, después de responder a sus preguntas, comenzó a interrogarlos. No sabían nada, carecían de curiosidad y estaban conformes con su vida animal. Dedicar parte de su tiempo y energía a luchar por sus hermanas y hermanos se les hacía cuesta arriba. La explotación y la miseria los había estupidizado. A veces daban ganas de darle la razón a Saint-Simon, Florita: el pueblo era incapaz de salvarse a sí mismo, solo una elite lo lograría. (17-18)

Los vicios que ella siempre había atribuido a la burguesía, como la vanidad y el desprecio hacia la mujer (46) parecen también existir entre las clases populares, lo que provoca su rechazo llegando a lamentarse del “rudo oficio de ponerse al servicio de la humanidad” (22). Incluso las propias mujeres, por quienes lucha contra un sistema opresivo, la decepcionan cuando se muestran recelosas ante su mensaje, o resignadas a su suerte. Las quejas “por el tiempo perdido” (46) y los episodios de desesperanza se repiten a lo largo del viaje pues las expectativas que abrigaba con respecto a la acogida de su mensaje por parte de aquellos hombres y mujeres no se ven cumplidas.

Irónicamente se nos muestra a una Flora segura de la infalibilidad de sus convicciones (“[p]orque tenía[s] una noción muy clara de lo bueno y lo malo, sobre victimarios y víctimas, y sabía[s] la receta para curar los vicios de la sociedad”; 58), que debe dominar su impaciencia al comprobar que las víctimas, los obreros, también pueden convertirse en victimarios cuando, encolerizados, se resistían a mejorar la vida de sus propios hijos: “decían que con el pretexto de educar a los niños se reduciría el exiguo ingreso de las familias” (56). En Avignon, Flora también se queja amargamente del individualismo egoísta que había contagiado tanto a los explotados (217) como a las clases privilegiadas porque “ni siquiera los burgueses son tan despreciables como los obreros que explotan a otros obreros” (220). La protagonista acaba preguntándose qué tipo de revolución se podría llevar a cabo con “gentes así” (223).

La novela se encarga de dismantlar la percepción estereotipada de Flora, descubriendo que su desengaño esconde en realidad una crítica hacia la imagen idealizada y distorsionada que tenía de los obreros, a quienes, más que como humanos con sus debilidades y grandezas, sólo percibe como idealización abstracta de una clase social humillada.

Los otros revolucionarios son también objeto de la diatriba de la protagonista. En vez de dedicarse a explicar sus propuestas para mejorar la humanidad, como la instrucción universal y gratuita y el derecho al trabajo, debe malgastar un tiempo que ya no le queda en refutar a aquellos ‘policastros’ que “encandilaban a los obreros con sus planes de levantamiento armado” (400) en discutir “menudencias y banalidades, para no decir estupideces” (456) o en malgastar su energía en discusiones absurdas como la que tiene lugar en Avignon que “recordarías . . . como el más deprimente episodio de toda tu

gira” (175). El comprobar que no obtiene apoyo de personas que parecían adheridas a sus ideas le produce una profunda decepción como el que siente hacia el anciano Gabriel Gaveta, quien había sido un revolucionario y ahora escribía libros sobre justicia pero cuando se entrevista con ella, no le ofrece ni una mínima promesa de colaboración. El desprecio de la mujer hacia todos ellos es elocuente en sus monólogos:

Ahí estaban esos típicos burgueses socialistas, soñadores, imprácticos, esos sansimonianos amables y ceremoniosos, adoradores de la elite y convencidos de que controlando el Presupuesto revolucionarían la sociedad. Idénticos a los de París, Burdeos y cualquier otra parte. Profesionales o funcionarios, propietarios o rentistas, bien educados y bien vestidos, creyentes en la ciencia y el progreso, críticos de los burgueses ellos mismos, y recelosos de los obreros. (51-52)

De este modo, el relato muestra a través de Flora el desacuerdo existente entre las diversas doctrinas sociales que florecieron en la época, todas ellas criticadas por Flora porque no compartía las ideas de los fourieristas (87); piensa que había mucho disparate entre los socialistas ácratas (442) y expone que los sansimonianos “aunque defendían a la mujer, no hacían justicia al obrero. Ellos no creían en una reforma hecha desde abajo, de brazo con la chusma” (55). Marx, a quien la escritora conoce en una imprenta parisina, también es ridiculizado como “un vociferante personaje . . . con barba de puercoespín que le da un aspecto sucio” (453). Ante todos aquellos que pretenden crear el paraíso en lugares alejados de la realidad, Flora se muestra inexorable, reivindicando la necesidad “de luchar contra las imperfecciones de este mundo en este mismo mundo” (411), sin escapar de él, como hará su propio nieto Gauguin, buscando en lugares exóticos una huidiza felicidad. De este modo, aunque el mensaje de justicia social no se denigra, se expone el pensamiento implacable de Flora en sus reacciones y decepciones, muchas veces justificadas por las dificultades que encuentra como el poco aforo que acude a escucharla, la escasa aceptación de su mensaje, por ejemplo en Saint Etienne cuando

habla de la Iglesia como una institución opresora provocando el espanto del público (138), o incluso el temor a que la insulten o la golpeen. Por tanto, en muchas ciudades se topa con un rechazo visceral a su persona y todas las puertas están cerradas a su mensaje. Igualmente tiene muchas dificultades para dar con una persona de carisma, un valedor para la Unión Obrera, su proyecto político, que la ayude a liderar la lucha.

Todo ello lleva a la desarticulación de muchos de los proyectos imaginados y a la crítica de los parámetros mentales sobre los que se habían estructurado. Se comprueba que las aspiraciones sociales de Flora fracasan estrepitosamente y por varios frentes: los obreros no son lo que ella pensaba, su ideal no coincide con ninguna de las otras ideologías de la época y la teoría y la práctica nunca llegan a integrarse. Se muestra en definitiva que el marco ideológico de la mujer se halla muy alejado de la flexibilidad que hubiera posibilitado acciones más fructíferas. La intolerancia hacia otras posturas así como la imagen polarizada de la sociedad que se manifiesta en el pensamiento de Flora confirman una tendencia existente en todos los relatos: la crítica a todo tipo de fanatismo cualquiera que sea su signo. Y todo ello porque aun cuando observamos una compasión hacia la mujer enferma e idealista que lucha por un mundo mejor, se entrevé una crítica soslayada a una ideología que no deja lugar a disidencias. Es interesante notar el paralelismo entre los proyectos políticos fracasados de Flora y los del propio Vargas Llosa, cuyas aspiraciones a la presidencia de Perú fracasan en 1990.⁸ Otros críticos han visto también el mismo paralelismo. Efraín Kristal apunta que:

Indeed, there is a clear parallel between Vargas Llosa's fictional account of Flora Tristan's courageous, but failed attempt to launch a political movement in the novel and his autobiographical account, *A Fish in the Water* . . . of his own unsuccessful effort to establish a stable and lasting political party during the

⁸ El ensayo autobiográfico [El pez en el agua: memorias](#) (1993) recoge el recuento pormenorizado y muy personal de las incursiones políticas del escritor centradas en su campaña.

Peruvian presidential campaign of 1990. (“From utopia to reconciliation” 135)

A medida que Flora se acerca al final de sus días se acumulan los desencantos del mismo modo que debieron acumularse los del escritor/político. Perseguida por la policía y descorazonada por la cobardía de los obreros, la novela cuenta que los últimos días de ruta son “de soledad, aburrimiento y frustración” (445). Flora muere con un sentimiento agri dulce de derrota debido a la falta de correspondencia entre sueños y realidad. A su entierro asisten algunos intelectuales, un gran número de mujeres y casi un centenar de obreros en lo que sería un simbólico homenaje a la escritora. De este modo, la novela no constituye únicamente un alegato contra el dogmatismo sino que al mismo tiempo se convierte en una memoria póstuma de reconocimiento a una mujer y revolucionaria casi desconocida y en la materialización de los demonios personales de Vargas Llosa, en especial su desencanto con respecto al mundo de la política y los políticos.

b. Crítica al discurso europeísta y desmitificación del trópico

En capítulos alternativos, el relato también presenta la historia del nieto bohemio de Flora que aparece en *medias res* en Tahití, a donde había llegado el 9 de junio de 1891 persiguiendo su sueño de huir para siempre de la civilización yerma de Europa y vivir entre salvajes una vida artística plena. Aparecen entonces dos ideas inextricablemente entrelazadas en el relato: la derogación de Europa como lugar del humanismo liberador junto a la desestructuración del sueño utópico de exaltación del trópico.

Tanto Paul como Flora se muestran extremadamente críticos con los principios progresistas y racionales adscritos a la cultura occidental. Los dos personajes aparecen como elementos transgresores, creando ambientes desestabilizadores y reivindicando la revisión de conceptos y nociones caducos. Los personajes desestructuran, mediante sus

críticas, su vida y actitud, la cultura occidental como sistema de referencia para otras culturas. En este sentido, se presenta en la novela una corriente ideológica opuesta a la percepción de Europa como centro de cultura y progreso, deslegitimizándose ésta última noción a través de las palabras y actitudes de los protagonistas. Se puede decir que el imperio engendra en su seno elementos distorsionadores que exponen ‘la impureza e inestabilidad’ de la cultura occidental porque gracias a los descontentos de Flora y Paul quedan a la vista las carencias de aquella. Esta crítica sistemática al discurso eurocéntrico encuadra la novela dentro del conjunto de textos que pretenden, en palabras de Homi Bhabha, deslegitimizar y poner fin a “los discursos occidentales de la modernidad a través de narrativas desplazadoras, interrogativas, subalternas o posteriores al esclavismo, y las perspectivas crítico-teóricas que éstas producen” (241). Son estas voces revisionistas las que usurpan la voz dominante y ponen en entredicho las estructuras de poder dogmáticas.

La institución eclesiástica, como uno de los ejes en los que se apoya la civilización occidental es uno de los centros/discursos de poder cuestionados en la novela. Ya vimos que Flora se declara enemiga de la Iglesia, considerándola opresora y paralizante. Unos años más tarde, también su nieto acusa a la religión católica de “envenenar y corromper las costumbres sanas, libres, desprejuiciadas de los nativos” (207). Ambos consiguen provocar el consabido escándalo a su alrededor al tratar de liberar a las víctimas, los obreros franceses en un caso, el pueblo maorí en otro, de las ataduras de la institución católica. La civilización occidental ejerce, según Paul, una represión feroz que impide la plena realización humana mediante instituciones como la eclesiástica que imponen una opresora inhibición sexual, impidiendo la plena realización

artística que él persigue.

Ambos personajes aparecen como sujetos alienados y marginados en medio de un sistema que no acepta sus identidades y aspiraciones. La incompreensión por parte de quienes les rodean preocupa a los protagonistas quienes sienten que los otros, la cultura occidental, no están preparados para la revolución social que pretende Flora o el cambio artístico imaginado por el pintor quien recuerda el desprecio que había sentido en la fría Dinamarca a donde se trasladó un tiempo guiado por sus sueños de conquistar el país para el impresionismo. El fracaso como persona, rechazado por la familia de su esposa danesa, y también como pintor pues no logra vender ni un cuadro, acaba entonces con sus aspiraciones, sumiéndolo en la amargura: “Te echaron de Copenhague como un perro, Koke [nombre que le dan los nativos en la novela]” (427). Los pintores franceses como Degas y como Blanche también se burlan de él, asqueados por la apariencia de pordiosero que muestra (428) mientras que el pintor Pissarro considera que los cuadros pintados en la Polinesia no representan un verdadero arte sino sólo un “remedo de las supersticiones e idolatrías de unos seres primitivos” (110). El sueño obsesivo del pintor consiste entonces en alejarse de Europa para alcanzar sus innovadoras metas artísticas, lejos de la empobrecida cultura francesa porque piensa que, siendo sus pinturas rechazadas ahora, “tarde o temprano, la humanidad comprendería que *le sauvage peruvien* había sido un artista místico” (283).

Después de cortas estancias en Panamá y las Antillas francesas, el último destino del artista son las islas Marquesas en los mares del Sur. Hasta allí había llegado buscando “aquello que, en Europa, ya no encontraría nunca porque lo aniquiló la civilización” (31). El pintor ansía aprender a mirar el mundo con otros ojos, sin ataduras ni convenciones,

“con la inocencia y la libertad con que veía el mundo un primitivo no aherrojado por las orejeras de la cultura occidental” (81). Al igual que Flora al comienzo de su periplo, Paul “traía muchas ilusiones consigo” (24) al llegar a las islas pero también sus expectativas quedan pronto desmoronadas: el lugar imaginado como un paraíso era en realidad una elaboración de su propia imaginación que intenta proyectar sobre el espacio exterior. Paul nunca logra la ansiada integración a la cultura maorí y aunque bellas, las islas están ya contaminadas por la cultura occidental.

La obcecación por asimilarse a los nativos dirige los pasos del artista y del hombre ávido de conocimiento que quiere imitar sus costumbres y aprender sobre su pasado ancestral. Incluso el hecho de ser despreciado por los *papa'a*, los europeos de Tahití (26), o sodomizar a su concubina Teha'amana (33) son motivos de orgullo para un hombre que reniega de su cultura. Cualquier cosa que lo acerque al pueblo maorí será emprendida con entusiasmo. Así lo vemos tratando de imitar inútilmente los bailes nativos aunque sin percatarse al principio de la indiferencia con que ellos reciben sus intentos pues “[s]eguían bailando, cantando o bebiendo, como si él no estuviera allí. Bailó junto a sus vecinos, tratando de imitar sus movimientos —ese imposible revolar de las caderas, ese acompasado brinquito de los dos pies con las rodillas golpeándose entre sí— sin conseguirlo, aunque lleno de euforia y optimismo. (39)

El deseo del pintor por conocer algunas costumbres primitivas se topa con un rechazo aún mayor. Paul intenta indagar sobre lo que él considera misterios de la cultura de las islas pero se encuentra una y otra vez con el hermetismo de los maoríes. Una de sus primeras obsesiones son los llamados ‘mahus’ una especie de hombres-mujeres que por lo visto habían sido muy comunes en las islas. El artista quiere saberlo todo sobre

esos seres misteriosos pues ellos simbolizan su admiración por la concepción sexual de los primitivos, liberada de la rigidez europea. Sin embargo, cuando pregunta a Teha'amana, su primera esposa nativa, se nos dice que “a la muchacha le parecía algo tan obvio, tan natural que no conseguía sacarle más que pequeñas banalidades o un alzamiento de hombros” (68). Unos meses después, otra curiosidad obsesiva reemplaza a la anterior. El pintor piensa que la sociedad secreta de los Ariori, como era llamada en un libro escrito por un antiguo cónsul, todavía existía. En este caso, Pau'ura, su segunda mujer, “le decía que veía visiones; los maoríes de la aldea . . . le aseguraban que deliraba. Aquella sociedad secreta de los Ariori, dioses y señores de los antiguos tahitianos, la gran mayoría de ellos la desconocía por completo” (169). La información de los archivos no coincide con la realidad y asistimos entonces al desaliento del pintor ante la imposibilidad de acceder a la verdad. Las respuestas lo defraudan y, a estas alturas, concluye que los nativos están defendiendo celosamente su secreto. Sólo en escasas ocasiones consigue vencer la resistencia de la comunidad a hablar, como cuando Haapuani, el hechicero al que retrata, accede a revelarle algunos detalles sobre el arte de los tatuajes. Presenciamos entonces el desprecio del pueblo maorí frente a un Paul que roza en lo patético: “La gente terminó riéndose de él cuando les pedía, a veces implorante, a veces furioso, que le revelaran el secreto de los tatuajes, y que lo iniciaran en la sociedad de los Ariori” (170). El espectáculo del artista implorante por obtener información lo lleva a la desesperación ante el silencio de aquellos a los que ansía asimilarse. El rechazo impide la consecución de sus deseos y provoca la amargura que va embargando al artista. Paul comienza a comprender que, si acaso las creencias y secretos de los maoríes todavía existían, estaban vedados para él porque, como le anuncia una

anciana maorí con un desprecio atroz, él siempre será un ‘*popa’a*’ para ellos, “un extranjero de falo encapuchado. Habías fracasado en eso también, Koke” (392). El hechicero retratado en su último cuadro confirma el distanciamiento que existe entre el pintor y los maoríes porque, le dice, “no ves al mahu como algo natural, sino como un demonio” (434). El encuentro está marcado desde temprano por la dificultad de conocimiento y de acercamiento al Otro y esa imposibilidad de comunicación establece un parámetro que define a Paul como un marginado. Se revela la dificultad de una comunicación intercultural al tiempo que se redimensionan las categorías binarias en la relación colono/colonizado: por una parte, se perpetua la relación de poder pues el colono demanda el acceso a un conocimiento que le es desconocido, pero el secreto vedado e irrevelable para Paul simboliza también la transferencia de poder desde el colonizador al colonizado porque es ese conocimiento oculto el que otorga el posicionamiento de superioridad a la comunidad maorí con respecto a un pintor europeo al que se le impide el acceso a los “secretos del pueblo” colonizado.

Sin embargo, aun consciente de la imposibilidad comunicativa y el rechazo del que es objeto, la admiración que el pintor siente por el pueblo maorí sobrevive a las decepciones, al contrario de lo que ocurre con Flora y su visión de los obreros a quienes poco a poco va des-idealizando. La exaltación que hace el pintor de lo que él considera un pueblo sabio que enfrenta los problemas con resignación y lucidez (203-04) representa un estímulo vital importante para el hombre y también para el artista. Es precisamente un nativo de la cultura maorí la figura idealizada por Gauguin en su cuadro *Pape moe*. Así lo describe:

La piel, los músculos, los negros cabellos, los fuertes pies tan asentados en las rocas cubiertas de musgo oscuro, denotaban respeto, reverencia, amor hacia aquel

ser de otra civilización, que, aunque colonizada por los europeos, conservaba, en el secreto profundo de los bosques, la pureza ancestral. (80)

En la exaltada descripción se refleja la admiración por la apariencia física del maorí que se une a la reverencia por otras formas de pensamiento y creencias de los maoríes como su concepción del amor con un exclusivo contenido físico, sin afectar el alma a la manera occidental (290).

A pesar de todo ello y sin dejar de admirar al pueblo ancestral que él imagina, el pintor —vencido y asqueado— va dándose cuenta de que la forma de vida de las islas difiere sobremanera de lo esperado a su llegada y concluye que aquellos alejados territorios han sido inexorablemente “envenenados” por la influencia europea. Por eso, después de unos meses en Papeete, “la occidentalizada capital” de las islas Marquesas, decide alejarse al otro lado de la isla porque “había venido a la Polinesia a vivir la vida de los nativos, no la de los europeos” (27). Sin embargo, los anhelos de Paul chocan de nuevo estrepitosamente con el mundo real porque a los pocos días de establecerse en Mataiea, Koke, ávido por transgredir los tabúes sexuales que, según él, habían empobrecido la civilización europea, sufre lo que se describe como “[su] primer encuentro con una realidad que contradecía [sus] sueños” (33) cuando decide bañarse desnudo en una cascada lo cual le acarrea una multa y un gran desengaño. Años más tarde el pintor todavía recuerda, hablando con sus amigos, el amargo percance. Aquella multa, nos dice, “hizo trizas [su] sueño: Tahití no era, pues, el Paraíso terrenal” (384) que el artista había concebido. La moralidad occidental que ha privado “a los seres humanos de los placeres del cuerpo” (73) también amenaza con reprimir la cultura de los maoríes.

De igual forma, se da cuenta de que el dinero controla la vida en las islas y, a pesar de la belleza de ellas, no deja de sorprenderse ante la inconsistencia de lo que había

imaginado y la realidad en la que se halla inmerso:

Vivir al natural, de la tierra, como los primitivos —los pueblos sanos—, había impulsado su aventura de Panamá y la Martinica, y luego lo llevo a hacer averiguaciones sobre Madagascar y Tonkin, antes de decidirse por Tahití. Pero, en contradicción con tus sueños, aquí tampoco se podía vivir “al natural”, Koke. No se podía vivir sólo de cocos, mangos y bananas, lo único que ofrecían graciosamente las ramas de los árboles. . . . De modo que, aquí también, pese a su paisaje y a sus nativos, pálido reflejo de lo que fue la fecunda civilización maorí, el dinero presidía la vida y la muerte de las personas, y condenaba a los artistas a esclavizarse al dios Mamón. (42)

De esta forma, los problemas de índole económica junto con la mediocridad que cree ver en sus pinturas son dos de sus mayores desvelos. La escasez económica se agrava cuando sus amigos parisinos no logran vender los cuadros que él les envía desde la Polinesia. La amargura de pensar que sus pinturas van a arruinarse sin haber sido apreciadas embarga al pintor: “¿No era estúpido que el mejor cuadro en tus cincuenta años de vida lo hubieras pintado en una arpillera que se pudriría con la humedad y las lluvias en poco tiempo? . . . De todos modos, nadie reconocería que se trata de una obra maestra. Nadie la comprendería” (242). Se derrumban sus sueños de sublimación artística al contrastarlos con la realidad más pragmática: “en un mundo puro y primitivo . . . el arte no sería un negocio más de los mercaderes sino un quehacer vital, religioso, deportivo” (245) había llegado a pensar, pero en vez de ese Edén soñado, Paul se enfrenta cada día a las necesidades de su familia amargado por la misma escasez económica que había sufrido en Europa desde que decidiera ser pintor. La decepción del hombre es elocuente porque el paraíso resulta ser una copia de aquella sociedad europea de la que había huido. El dinero marca las pautas diarias en las islas como lo había marcado en la lejana capital francesa. El hombre llega a traicionar sus propias convicciones y, por un tiempo, trabaja para el periódico de los colonos católicos, aliándose con aquellos a quienes antes

repudiaba. Entonces sus necesidades están cubiertas pero lo embarga la culpabilidad: “Era lastimoso haber llegado a esto, tú, que viniste a Tahití huyendo del dinero” (296). Finalmente, renuncia al breve lapsus de vida acomodada y regresa a sus consabidos problemas de subsistencia que lo hacen dudar otra vez sobre si más que el paraíso anhelado, el destino no le habría deparado un infierno.

Todo ello no es obstáculo para que el pintor reniegue de su condición de hombre blanco. La civilización occidental se sigue degradando a lo largo de todo el relato. No sólo es una cultura yerma en cuanto a plenitud vital sino que también ha contaminado a los pueblos primitivos vulnerables a “la presencia de los europeos [que] era siempre un freno, impedía a los tahitianos dar rienda suelta a sus instintos y divertirse de verdad” (38). La transferencia de la culpa recae una vez más en la cultura europea que esta vez se vale de los colonos franceses asentados en la Polinesia para establecer una influencia nefasta.

De este modo, la detracción de todo lo que tenga que ver con Occidente apunta al desmoronamiento del discurso colonizador del “hombre blanco” que, en su opinión, ha llevado de forma irremisible a la cultura maorí a la ruina y la pérdida de sus costumbres. Paul se da cuenta de que en las islas no quedaba rastro de canibalismo, práctica que el protagonista atribuye a la cultura maorí primitiva y que exalta en su delirio. Tampoco existían ya vestigios del antiguo arte del tatuaje pues había sido perseguido encarnizadamente por los misioneros asentados en las islas. Todo se lo había llevado la influencia occidental. Concluye que lo que vino a buscar a los mares del Sur, a “esta isla de porquería” (294), no lo va a encontrar porque los últimos vestigios de la cultura isleña, antaño poderosa, se los estaba llevando la corriente venenosa de la influencia europea. Se

convence entonces de que ya no le queda nada por hacer en “esta maldita isla de Tahití a la que Europa ya había podrido” (297) y empieza a pensar que la salvación estaría a la ‘vuelta de la esquina’ (de ahí el título de la novela), unos miles de kilómetros hacia el centro del Pacífico.

Entonces es cuando decide partir hacia las islas Marquesas, que se le presentan, como antes Panamá y la Martinica y más tarde Japón, como el nuevo santuario liberado de la corrupción civilizadora donde podría por fin encontrar la paz anhelada para desarrollar su arte. Accedemos así a una imagen quijotesca del artista, una triste figura, ya muy enfermo, persiguiendo quimeras siempre más allá de la realidad posible pues después de unos meses en las islas Marquesas, “ese limbo de gentes incultas” (326), la desilusión aparece de nuevo porque la corrupción occidental sigue presente y el lugar no resulta ser el imaginado por él. Su proyecto vital, articulado en torno al discurso del exotismo y primitivismo del trópico presenta ya inconfundibles signos de fracturación. En estas circunstancias, decide el artista pintar su último autorretrato, el retrato de una derrota, de un hombre ya muy enfermo que ni siquiera puede bajar al valle de Taaoa a ver los tikis, ídolos de piedra simbólicos de la cultura maorí.

Todo ello resalta el paralelismo entre el final del pintor y la desaparición de la tradición maorí que se expone en el relato. A la vez que se describe cómo la cultura primitiva va languideciendo, el cuerpo y la psique del artista van desgastándose en su lucha por mantener viva una historia imposible, la de las antiguas tradiciones y creencias de los pueblos nativos: “Esa manera sana, espontánea, libre, de los primitivos de aceptarse con todo lo que llevaban dentro—sus deseos y sus fantasías—tenía los días contados” (437). La relación es recíproca, porque el pintor se erige en el último defensor

de la cultura de las islas aunque duda si es demasiado tarde para salvar la cultura maorí. Ante tamaña desolación se entretiene imaginando nuevos paraísos, lugares ‘no contaminados’ como Japón, a la vez que un pensamiento alentador se va fraguando en él pues quizá para eso servían sus pinturas, para recrear él mismo en ellas el paraíso antiguo sólo imaginado pero de cuya existencia alcanza a dudar: “Koke, Koke: esa desaparecida cultura habías tenido que crearla tú de pies a cabeza para que existiera. ¿Habían sido alguna vez los maoríes como aparecían en el cuadro? Naturales, amigos de sus cuerpos, hermanos de los árboles . . . ” (253). Llegamos entonces a un rasgo común en los dos protagonistas y que tiene que ver con el logro de la sublimación catártica a través de la producción artística o literaria. Se trata de la materialización de uno de los demonios más recientes del escritor que tiene que ver con el arte y la literatura como medios sublimadores pues “Vargas Llosa’s depiction of Gauguin resonates with his recent view that the painstaking achievements that an artist might attain on canvas or in a novel — sometimes as a result of considerable personal sacrifice— are poignant reminders of what can never be attained in the realm of everyday life” (Kristal “From utopia to reconciliation” 135). Paul se redime a través de su arte, mientras Flora canaliza su decepción a través de su lucha y también por medio de sus escritos, en los que expone su visión para redimir la injusticia social. Así, ambos vencen de alguna forma sus decepciones y desencantos ante una realidad incompatible con sus fantasías.

c. Desestabilización de la noción del sujeto de identidad fija

Las constantes contradicciones que vemos en los protagonistas así como las variadas facetas con que se nos presentan cuestionan continuamente la noción de una identidad fija y coherente. Tanto Flora como Paul aparecen como personajes escindidos

entre las dudas y las certezas. Son sujetos marginados/marginales que no encuentra plena cabida en ningún lugar, y que escapan todo intento de clasificación simplista. Ante la diferencia surge pronto la incompreensión por parte de los que les rodean. Las alusiones a la marginación que sufren los protagonistas es un lugar común en todos los textos. Tanto Paul como Flora se retratan como seres incomprendidos y repudiados por la mayoría. A la mujer se le aparta y se le critica porque su feminismo pone en tela de juicio *el statu quo* de la época. Al hombre se le rechaza a causa de su ideología libertina. Lo condenan, no sólo sus coetáneos parisinos sino también los occidentales de las islas. Los pastores religiosos de la isla lo consideran un “pintor borracho y degenerado, un peligro público” (210) que puede pervertir el alma y las costumbres de los nativos.

La personalidad de los protagonistas se articula siempre en torno a la dualidad y la movilidad: las dudas les embargan continuamente. A lo largo del relato, tanto Paul como Flora se preguntan una y otra vez qué habría pasado con sus vidas si hubieran escogido otras opciones. Habra subraya esta idea en su análisis de la novela, afirmando que en la novela se revela la naturaleza paradójica de Flora (183) y la existencia de una duda constante en los dos personajes: “Flora y Gauguin reevalúan sus vidas y decisiones e imaginan como en un árbol de historias los posibles caminos que hubieran podido elegir” (180). Este aspecto desintegra el concepto de una identidad homogénea y coherente que no caracteriza a ninguno de ellos. Flora, a pesar de sus progresivas convicciones socialistas, sueña un tiempo con llevar una vida aristocrática como acostumbró en los primeros años de su existencia: “Qué maravilloso levantarte y ser servida, tener una esclava siempre allí esperando tus órdenes” (228). Los pensamientos de la mujer revelan la incertidumbre que se introduce en su existencia en los meses que pasa al lado de la rica

familia paterna en Perú. Hasta llegar a tierras peruanas, nunca había experimentado de este modo los placeres de una vida acomodada; acostumbrada como estaba a las penurias sufridas en París queda extasiada y se deja seducir por la idea de una vida entre lujos. Al fin prevalece en la mujer el deseo de vivir con la conciencia tranquila, porque si hubiera escogido una vida segura entonces se dice a sí misma que “nunca habrías abierto los ojos, ni escrito libros, ni te habrías convertido en abanderada de la revolución” (238). Sin embargo, las circunstancias pesan tanto como la conciencia de la mujer, pues cuando intenta reclamar la herencia que le corresponde por parte paterna, el tío Pío, hermano del padre, se niega a donarle dinero alguno aunque le ofrece vivir una vida acomodada y libre de preocupaciones en Arequipa, al lado de la familia. Como era de esperar, Flora no acepta las condiciones y “rumiando su derrota, tuvo que renunciar a sus sueños de convertirse en una próspera burguesita. Mejor, ¿verdad, Florita? Sí, mejor” (262). Lo anterior muestra las contradicciones que embargan de vez en cuando a los protagonistas las cuales son un signo de la desmitificación ideológica que caracteriza a ésta y las otras novelas. De esta forma, el discurso heroico que se nos había venido presentando en la historiografía oficial como un sistema compacto y sin fisuras se desarticula cuando somos testigos de primera mano de las elucubraciones mentales de los personajes. Tanto la abuela como el nieto repasan una y otra vez el curso de sus vidas y, aun cuando la persecución de sus anhelos idealistas es una constante que impulsa sus acciones, la incertidumbre y la rebeldía ante la precariedad económica así como la curiosidad por una vida acomodada se encuentran siempre presentes en ellos. Por otra parte, la renuncia de Flora tampoco la encuadra dentro de las clases humildes pues la novela expone repetidamente el sentimiento de sentirse marginada con respecto a los obreros y mujeres

por los que lucha y que nunca llegan a aceptarla como una de los suyos. Ella tampoco siente que pertenece a las clases humildes y la contradicción sigue marcando su vida. Se deduce de la novela que Flora es una mujer adelantada para su época en cuanto a sus aspiraciones sociales, sin embargo, irónicamente, se nos muestra anclada en el discurso de la culpabilidad expiatoria pues considera que merece ser castigada para purgar su culpa “como [una] penitencia por no tener más éxito en su lucha” (91). Poco a poco la embarga un sentimiento de desesperanza que mermará de forma inexorable la salud física y espiritual de una mujer que llega a considerar su sufrimiento corporal como un justo castigo a la inviabilidad de su proyecto social.

La dicotomía existente en las actitudes de los personajes sigue exponiendo que el único rasgo siempre definitorio en ellos es la movilidad y la dualidad. La imagen elaborada por la historiografía del pintor Gauguin que vive una existencia armónica al lado de nativos tan idealizados como él queda desarticulada cuando se la contrasta con el ser humano cargado de contradicciones y dudas que vemos en la novela, menos magnánimo pero más genuino. Al artista relegado en Europa, también se le rechaza en Tahití donde se convierte en una especie de apestado para la colonia de europeos de Papeete, al mismo tiempo que se gana la enemistad de los dos líderes religiosos de la isla. La imagen de marginación se expresa gráficamente cuando Pau’ura, su segunda esposa en las islas, vuelve encinta a vivir con él y deben recorrer diferentes albergues ante la negativa de varios a alojarlos. La imagen bíblica golpea al lector por el patetismo del hombre enfermo y desahuciado, retratado sobre el telón de fondo que esperaba iba a ser el paraíso que Van Gogh y él soñaron en la lejana Bretaña francesa.

Por otra parte, se nos dice que ni la revolucionaria ni el artista habían sido padres

o hijos ideales. El desajuste entre su vida privada y la faceta pública aparece como un elemento que caracteriza siempre a estas figuras históricas —una de ellas representativa del socialismo y la otra de la corriente pictórica que revolucionó el mundo del arte. Ambos personajes se nos exponen en medio de un juego de contrastes de identidad que los redimensiona. Flora perdió todo sentimiento hacia su madre cuando ésta se puso de parte del marido abusador y con su hija Aline no había mantenido una verdadera relación los últimos años, llegando a considerar a Eleonore Blanc, una de sus adeptas, más hija que la suya propia. La mujer queda exculpada, en cierta manera, porque las acciones del criminal esposo, André Chazal, habían marcado trágicamente su vida y la de sus hijos, llegando al abuso sexual de la hija de ambos, quien se había convertido en el “ser triste, melancólico e inhibido que era ahora” (359) lo que provoca la lástima e impotencia de Flora. Unos años más tarde, tiene lugar la súbita muerte del otro hijo, Ernest, y una apesadumbrada Flora nos informa de que la desgracia “vino a enturbiar aquello que parecía el fin de [s]us desventuras y una etapa de paz y éxito en [s]u existencia” (363). Sin embargo, existe una crítica implícita a su papel maternal y será su propio nieto, Paul, quien cuestione a Flora como madre: “nunca se ocupó de su hija Aline. La tuvo viviendo con nodrizas, mientras ella hacía la revolución” (385). El reproche introduce un controvertido diálogo entre un orden patriarcal y un ideario feminista en el relato. Por una parte, el pintor que se enorgullece de haberse liberado del encorsetado sistema occidental sucumbe a él al juzgar el papel que Flora debe desempeñar como madre y mujer. Por otra, se pone en entredicho a la mujer que buscando mejorar la sociedad se olvida de su propia familia al mismo tiempo que se desarticula el discurso/modelo de la buena madre pues la novela se encarga de dismantelar la noción de la maternidad como eje definitorio de la

identidad femenina. El instinto maternal se expone como una construcción social y cultural pues las reiteradas alusiones a las relaciones filiales de Flora ponen de relieve el controvertido rol que dichas relaciones juegan en la configuración de la identidad del sujeto femenino. La actitud negativa de Flora hacia sus embarazos confirma el carácter dual sobre el que se construyen los personajes, que emergen en medio de una constante distensión entre rasgos sublimes (la lucha heroica de Flora por mejorar la sociedad) y abyectos (su controvertido papel como madre). Por otra parte, la casi inexistente relación entre Flora y su hija perpetúa el sistema falocentrista porque se presenta como consecuencia en parte de la tempestuosa relación entre Flora y su esposo. La misma protagonista se auto inculpa por su mediocre actitud como madre pero recrimina al mismo tiempo la abusiva actitud hacia ella del padre de sus hijos. Todo ello pone en evidencia la existencia de múltiples conflictos irresueltos en el texto a la vez que resalta la ambigüedad que caracteriza a los personajes. En todo caso Paul Gauguin no tendría motivos para reprocharle a Flora su papel de madre cuando él mismo había abandonado a su esposa danesa y a sus cinco hijos en pos de sus sueños artísticos. Tampoco había mantenido una relación estrecha con su madre al final de la vida de ésta. Una vez más, la dualidad del sujeto se revela en el texto sin distinción de sexos: en la figura del protagonista masculino accedemos a su lado sublime —el artista que persigue sus ideales estéticos— imagen que aparece estrechamente vinculada a los rasgos inmorales y mediocres que lo caracterizan asimismo como hombre que no cumple como padre o esposo.

La misma actitud de Paul hacia las mujeres nativas sigue poniendo de manifiesto la contradicción inherente de su identidad cultural. Admira la cultura nativa pero no

escatima adjetivos para definir la incapacidad mental y desidia que, según él, caracterizan a Pau'ura. Se entrevé la ideología machista que estructura el pensamiento del artista en la admiración que exhibe hacia la actitud pasiva de su esposa Teha'amana y otras nativas que las diferencia de mujeres europeas como Flora o su esposa danesa. Irónicamente, en el mismo hombre que había renegado de lo europeo se revela la existencia de un discurso machista y colonialista al establecer la diferenciación entre las mujeres europeas y las nativas, tomando como punto de referencia/diferencia la pasiva receptividad y sumisión de las segundas. De este modo, siguiendo la reflexión de Gayatri Spivak: "If, in the context of colonial production, the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as female is even more deeply in shadow..." (257), se exalta la pasividad/silencio del subalterno femenino en la relación de poder/sumisión que se establece entre aquel y el sujeto europeo. Es, en efecto, el silencio sumiso de Teha'amana el que abre el espacio contextual que permite el discurso falo-céntrico/colonizador de Paul, lo cual pone en entredicho su renuncia a la identidad de hombre blanco. Se evidencia entonces la tensión de fuerzas cuyo centro es el protagonista quien, a pesar del ferviente deseo de asimilarse a la cultura del '*subalterno*,' no puede dejar de substraerse de la cultura europea de la que procede.

La contradicción sigue caracterizando el proceder de Paul en cuanto a su identidad sexual pues al mismo tiempo que el sexo desenfrenado al lado de mulatas panameñas o el descubrimiento de la homosexualidad en las islas Marquesas son signos para él de cercanía con los pueblos primitivos a los que tanto admira, no es capaz de desasirse de remordimientos y viejas represiones que lo llevan a incomodarse ante la idea de haberse convertido en un 'marica' (75). Así, aunque únicamente al alejarse del espacio

europeo puede liberarse de tabús represivos y explorar plenamente su sexualidad, ésta exploración no se halla exenta de un sentimiento de culpabilidad. Es en los márgenes del imperio, en las lejanas tierras de la Polinesia donde la desestabilización de la identidad sexual del protagonista contribuye a sus dudas pues Paul se convierte en un sujeto escindido entre el discurso occidental de heterosexualidad y los sentimientos contradictorios que le produce el descubrimiento de sus deseos homosexuales viviendo entre el pueblo maorí.

Otro ejemplo con que se expone la incoherencia del logos ideológico del personaje se refiere a sus creencias religiosas. La iglesia católica como sistema opresivo e institucionalizado es criticada pero, a la misma vez, Paul se declara un ferviente admirador de la religiosidad primitiva que existía en los albores de la humanidad tal y como él la imagina y que ha ido desapareciendo hasta en las culturas más prístinas como la maorí. Roger se declara ferviente admirador de la Edad Media “por la presencia de la religión en todas las actividades públicas y privadas” (287) presencia impuesta por las autoridades eclesiásticas que irónicamente el pintor no quiere/puede ver. El discurso de exaltación religiosa, en el que el pintor olvida el pasado violento del cristianismo medieval, es un ejemplo más de los dogmatismos juzgados en la novela.

El mismo proceso de consecución de la utopía aparece enmarcado entre retrocesos y avances que finalmente llevan a su desintegración debido a los continuos obstáculos que se interponen en la trayectoria de los personajes hacia esas utopías. Cuando Paul llega a las Marquesas descubre extasiado un pedazo del edén imaginado, un trozo de tierra en una bahía a las afueras de Atuona:

Dios mío, este era, Koke, este era. El lugar con el que soñaba el Holandés Loco [Vincent Van Gogh] allá en Arles. El paraje primitivo, tropical, del que habló sin

parar en ese otoño que compartieron en 1888. (327)

Pero al poco tiempo la mente de Paul sucumbe ante nuevas pesadillas que distorsionan el origen de sus deseos porque duda ahora de la atribución del sueño al pintor holandés o a sí mismo. La idea de Vincent de crear “una comunidad de artistas-monjes, apartados del mundo . . . entregados en cuerpo y alma a la pintura” (333) va a arrastrar al artista hasta convertirse en una obsesión, pero siempre “tratando de hacer realidad aquello con que el Holandés Loco soñaba” (335). La dualidad y la contradicción no tardan en aparecer en el pensamiento del artista cuya identidad aparece escindida entre opiniones y sentimientos encontrados. No existía tal lugar, le recrimina Paul, poco después del hallazgo en la bahía, a un Van Gogh que lleva muerto veinte años, “no resultó lo que pensábamos. ¿Te das cuenta, no, Vincent?” (335). Al pintor, ya moribundo y delirante, le siguen embargando emociones opuestas. Persiste aun su convicción de que las tradiciones maoríes se conservan en algún lugar recóndito de los bosques pero siente al tiempo la derrota de la soledad, sus pinturas (“esas imágenes amontonadas en tu estudio en las que tus ojos apenas podían distinguir los colores y las líneas, ciertos bultos y manchas informes”; 471) apenas podrían salvarlo de aquel sentimiento.

Los personajes aparecen como sujetos escindidos siempre en busca de sí mismos al tiempo que persiguen sus fantasías, en constante batalla contra la desintegración de aquellas y de sí mismos. Williams llama la atención sobre este aspecto de la heterogeneidad del sujeto como un rasgo característico de la narrativa de Vargas Llosa. El crítico relaciona esta ruptura de la inmovilidad identificativa de los personajes con la existencia de rasgos postmodernos en su narrativa que rompe con la idea del yo fijo e inamovible:

El Vargas Llosa postmoderno presenta un mundo que duda del concepto de ‘naturaleza humana’, cuestiona el concepto del sujeto unificador, se muestra escéptico, otra vez, sobre las investigaciones epistemológicas de las profundidades del sujeto individual. Subvierte el concepto de la actividad humana como un fluir continuo de la historia. (249)

Se impugna el ideal humanista del yo como una entidad estable e incuestionada. Lejos de presentarse como un proceso empobrecedor, la formación identificativa del sujeto se exhibe en la novela como una tarea en constante proceso de construcción/negociación durante el transcurso de los viajes. El discurso ficticio de la subjetividad como un concepto estabilizador sin fisuras se desmantela de forma contundente en éste y los otros relatos. De ahí que tanto Flora como Paul se nos presenten como seres idealistas sin cabida plena en ningún contexto espacial o social. Son rebeldes contra un sistema que, a su vez, también margina su originalidad. En esa excentricidad y reivindicación de la diferencia junto a la persistencia en la lucha contra las adversidades es donde radica la heroicidad de los dos protagonistas. El mismo Paul establece un nexo de unión entre ellos cuando recuerda a la heroica abuela, sintiendo “una admiración ilimitada, una solidaridad visceral por esa abuela que murió cuatro años antes de que naciera[s]” (163).

El epitafio que cierra la novela pone de relieve una constante en todas las novelas que tiene que ver con la humanización de los protagonistas al mostrárenos todas las dimensiones que, como seres humanos, les caracterizan. La incomprensión de la historia, que raras veces trata con justicia el presente y a los soñadores que en él viven, se transmite en el texto por medio del único testimonio de la muerte del artista escrito por el obispo de Hiva Oa:

Lo único digno de anotarse últimamente en esta isla ha sido la muerte súbita de un individuo llamado Paul Gauguin, un artista reputado pero enemigo de Dios y de todo lo que es decente en la tierra. (485)

El final del viaje coincide por lo tanto con las muertes de los protagonistas y conlleva tanto para Flora como para Paul una actitud ambivalente con respecto a sus proyectos así como la totalidad de su existencia que solo testimonia la ambivalencia del escritor en cuanto al tema de las utopías:

Al leer El Paraíso, se percibe la admiración del autor por ambos personajes, especialmente por su deseo de romper con las ideas preconcebidas y constrictivas para reclamar la libertad. Para Vargas Llosa “esa utopía de la libertad es la fuente principal de la civilización y el progreso” (“I Conferencia” 29). No obstante, se nota también cierta ambivalencia de parte del autor hacia estos personajes, que se consumen en su obsesiva búsqueda. . . . Ninguno de los dos logra su propósito ni tampoco alcanza la felicidad porque no vieron el éxito de las semillas que sembraron, aunque han dejado huellas importantes en la sociedad y la expresión artística moderna. [Habra 201]

Edificada en el espacio contrastivo entre la utopía y la obsesión fanática, la novela socava discursos esencialistas que empobrecen la realidad, reflejando la “incredulity toward metanarratives” enunciada por Lyotard: “[T]he narrative function is losing its functors, *its great hero* its great dangers, its great voyages, its great goal” (The Postmodern Condition 507; las cursivas son mías). Se muestra entonces que la caída de los ideales de los personajes se equipara a la desestructuración de los discursos ideológicos que los guiaban. A la vez, esos mismos personajes se desnudan de rasgos heroicos convencionales y se enfatizan incertidumbres, proyectos irrealizables, fracasos y derrotas, elementos al fin, excluidos de la historiografía convencional.

El concepto mismo de utopía se desintegra en su opuesto mientras que su persecución obsesiva queda descalificada por el estado depresivo en que sume a los personajes. Las ideas sobre la sociedad que esgrime Flora no coinciden plenamente con la realidad que ve y las culturas primitivas que encuentra Paul presentan signos de decadencia incompatibles con los requisitos del espacio utópico. Así pues, las mismas

dualidades que veíamos en los personajes se reflejan también en la ambivalencia existente en cuanto a los ideales utópicos. Se introduce una vez más el concepto de diferenciación entre unos proyectos validados y legítimos frente al fanatismo que desacredita otros. Habra hace notar la doble caracterización del concepto de lo utópico en la novelística del escritor que se ve también claramente en esta novela:

[D]e una parte la preocupación constante por llamar la atención en numerosos textos sobre las injusticias y los males sociales —denunciando a partir de La guerra del fin del mundo (1981) el fracaso de las utopías colectivistas y del fanatismo— y, por otra parte, el afán de indagar en el proceso imaginativo de la mente creadora y de las utopías individuales indispensables para una constante recreación estética, literaria e intelectual. (178)

En este sentido, observamos un acercamiento más comprensivo cuando se trata de los proyectos artísticos del nieto que cuando se alude al pensamiento de la abuela. Sin embargo, en el caso de Paul Gauguin, sus ideales tienen que ver con la creación artística y son, contrariamente a los de la abuela, plenamente individualistas. De ahí que el sueño creativo del nieto se cumple más cabalmente que el ideario social de Flora. Dichos ideales son tratados con cierta benevolencia en esta novela, especialmente los de Paul, pero se invalidan en cuanto rozan los márgenes de intransigencia que veremos con respecto a la dictadura trujillista en La Fiesta del Chivo o el sueño nacionalista de Roger en El sueño del celta.

No obstante, la historia de todas esas utopías y sus fracasos se constituye ahora en objeto histórico plenamente legitimado porque reescribe la otra historia oculta tras la oficial: la de las derrotas y las incertidumbres. Por eso, la reescritura de los acontecimientos pasados se nos brinda en el texto desde un posicionamiento multidimensional que evita la estrechez de miras, ‘la perspectiva de la rana’ (Foucault 1984: 89) esgrimida por los historiadores que únicamente reparan en los elementos más sublimes que conforman,

según ellos, el acontecer histórico: “the noblest periods, the highest forms, the most abstract ideas, the purest individualities” (Foucault 89). Frente a ese embelesamiento idealista y reduccionista, se reivindican en la novela los espacios y datos silenciados y encubiertos, los desencantos y los proyectos utópicos imposibles. La idea anterior sobre lo que constituye el material histórico aparece también en varios ensayos de Vargas Llosa. Así, refiriéndose a la indagación de los aspectos más sórdidos de la biografía de Víctor Hugo, el escritor deja claro su posicionamiento:

¿Hacen mal los biógrafos explorando estas intimidades sórdidas y bajando de su pedestal al dios olímpico? Hacen bien. Así lo humanizan y rebajan a la altura del común de los mortales, esa masa con la que está también fraguada la carne del genio. (La tentación de lo imposible 23)

Se presenta pues una visión integrativa, alejada de la depuración pretendida por el discurso dogmático; junto a lo sublime, aparecen ahora los elementos abyectos y oscuros que también forman parte de la misma historia, dejando al descubierto derrotas, incertidumbres y frustraciones.

La historia se cubre de impurezas y los personajes de imperfección pero la infructuosa búsqueda del paraíso es también un estímulo vital para los protagonistas pues sin la ilusión de alcanzar la utopía únicamente les quedaría una vida baldía marcada por la enfermedad. Stella Fiorentino ve precisamente en este devenir incesante e infructuoso el hilo conductor que aúna las historias vivenciales de los dos personajes:

La imposibilidad de alcanzar la meta es la isotopía alrededor de la cual el escritor peruano construye hábilmente los dos complejos itinerarios existenciales que estructuran la novela en un perfecto esquema simétrico de alternancia, entre la historia de la dedicación total y obsesiva de Flora Tristán a la causa de los pobres y la búsqueda también obsesiva de un mundo exuberante y primordial que es, para su nieto Paul Gauguin, fuente de energía y libertad, fuerza creativa de la que nace la obra de arte. (“Carnavalización y proceso creativo” s. p.)

De este modo, aunque el discurso de la utopía total queda desmantelado en el texto, el

deseo aplazado que se articula en torno a su consecución queda validado porque actúa como estímulo vital para los personajes.

Este hábil juego de dualidades que es hilo conductor del relato se sitúa entre el deseo y la decepción ya que “los dos personajes buscan el Paraíso inútilmente pues en el doloroso itinerario solamente logran vislumbrar verdades fugaces” (Fiorentino, “Carnavalización y proceso creativo” s. pág.). Por eso, las aspiraciones sociales o artísticas de los personajes se asemejan a otros ideales que alentaron al ser humano a lo largo de la historia y alcanzan su validez como elementos catárticos frente a una realidad necesitada de cambio, pero únicamente se ven legitimadas cuando no implican enfoques reduccionistas. En cuanto presentan rasgos de inflexibilidad comienzan a invalidarse porque en ese momento pasan a transformarse en obsesiones que causan sufrimiento y enajenación.

2. La agonía del cuerpo enfermo

En El Paraíso en la otra esquina, el cuerpo y la enfermedad se erigen en elementos cruciales en torno a los cuales se elabora la historia pasada. El sufrimiento y la desazón ante la enorme distancia que media entre los sueños y la realidad no tardan en dejar huella en el organismo de los personajes pues la contradicción de que los mismos paraísos anhelados les desvelen también la cara oculta de enfermedad, decepción y corrupción contribuirá a desestabilizar su salud mental y física. La degeneración y el deterioro se erigen de este modo en presencias constantes en la novela

El desgaste físico de Flora se anuncia desde las primeras páginas, pues se señala como si fuera excepción que “en veinticuatro horas no había tenido dolores en la espalda ni en la matriz, ni advertido al huésped frío en su pecho” (16). Su deplorable condición se convierte de este modo en una presencia constante desde el principio pues en toda acción

que se describe sobre ella se alude al estado de mala salud que la afecta.

La imagen bucólica de Paul como un errante en pos de un ideal artístico y de una cultura primitiva y libre en los mares del Sur queda también empañada desde el comienzo de la narrativa porque, como en el caso de su abuela Flora, queda establecido que es un hombre cuya salud “ya estaba secretamente minada” (23) a la llegada a Papeete, su primera residencia en Tahití pues, irónicamente, el pintor llega al paraíso tahitiano con el cuerpo infectado.

Llama la atención en el corpus narrativo de estas novelas la variedad de síntomas y procesos corporales a los que se alude así como el detalle pormenorizado que se ofrece de ellos, lo cual refleja tanto la obsesión que el tema ejerce en el escritor de las novelas recientes así como la significación de aquellos en la reelaboración del pasado de los personajes. En efecto, a lo largo del relato se esboza una funcionalidad de la enfermedad muy significativa, cuyo análisis subraya el rol de lo fisiológico y la degeneración corporal como objetos históricos y demonios obstinados en la novelística reciente del escritor, mostrando “[the] autobiographical persona that he uses so often in his writing” (Köllmann 211). Así pues, en estas novelas recientes observamos la presencia de un asunto, el de la enfermedad, que ya venía anunciándose desde novelas anteriores y que adquiere ahora un papel relevante en el hilo argumental.

a. Sintomatología y significación

El “anónimo mal” que aqueja a la revolucionaria Flora es, a diferencia de la innombrable enfermedad de Paul, un misterio también para los facultativos que la asisten, pues éstos no coinciden en el diagnóstico. Unos señalan el cólera y otros las fiebres

tifoideas como posibles causas de su postración.⁹ En cualquier caso, son los procesos fisiológicos tradicionalmente silenciados los que aparecen por doquier, acompañando siempre a la protagonista en sus acciones. Flora sufre disenterías prolongadas y una acuciante colitis (188, 218, 257, 302, 349), hinchazón del vientre, retortijones (350) y vómitos de bilis que dejaban en el cuarto una pestilencia persistente (455).

Por otra parte, resulta sorprendente que los órganos donde la enfermedad incide tengan que ver con los que definen más su identidad femenina ya que son las partes asociadas con el aparato reproductor femenino las más afectadas: se hacen varias referencias a las molestias en la matriz (50, 91, 302, 401, 454), la vejiga y el bajo vientre así como a los problemas de estómago (234, 237). Por otra parte, padece de dolor constante en el pecho (132, 237, 349) donde la bala disparada por su esposo se le había quedado. También la novela informa que para la feminista Flora el estado de preñez se siente casi como una enfermedad pues significó un suplicio para ella debido a la hinchazón y la deformación de su cuerpo ante lo que se pregunta si ese estado es lo que ansían tanto las mujeres (53).

En el caso de Paul su diagnóstico no deja lugar a las dudas aunque pocas veces se nombra a la sífilis por su nombre, en su lugar se alude a “la enfermedad impronunciable” a lo largo de la novela, quizá como amuleto contra el final inexorable pues, como apunta Susan Sontag, “the very names of such diseases are felt to have magic power” (6). La evasión de nombrar y confrontar la sífilis por parte del personaje y también del narrador

⁹ Mary Louise Pratt especifica que son fiebres tifoideas las que provocan la muerte de la mujer (156). No obstante, no existe un acuerdo absoluto en cuanto a la causa del fallecimiento de la escritora. Nos interesa recalcar la insistencia de la novela en presentarnos un cuadro sintomático tan extenso que quizá no haga más que acentuar la debilidad física de la protagonista como producto de su contundente lucha social y política.

subraya un elemento machista y colonizador, pues era claro que los enfermos de sífilis conocían el gran riesgo de contagiar a aquellos con quienes entraban en contacto sexual. No sólo se ve esto en el caso de las dos mujeres del pintor en Tahití, sino también en el contagio hereditario con el hijo que tuvo Paul con su segunda esposa. Ya se sabía también con más y más claridad sobre la sífilis heredada. El poder de esta enfermedad — temida, innombrable— pero presencia constante en la novela, queda patente porque en torno a ella se formula la historia del protagonista. La sífilis y sus síntomas protagonizan el relato tanto como los recuerdos y la creación artística del pintor. En una detallada descripción que marca la gradual sintomatología del mal, el narrador enumera las partes del cuerpo que se van viendo afectadas: “Ahora, como había hecho ya con su piel, su sangre y su cabeza, comenzaba a demolerle el corazón” (296), proyectando la imagen de un veneno extendiéndose por el cuerpo debilitado del pintor. Entonces, como en el caso de Flora, se muestra que son los órganos más vitales, aquellos que reflejan la ideología vital de los personajes, los más aquejados. El contagio sifilítico asociado al libertinaje sexual en la concepción popular y literaria afecta especialmente a la función sexual, que es irónicamente la fuente de inspiración artística para Paul. Se trata de una jugada del destino para un pintor que afirma obtener la fuerza creativa gracias a las artes amatorias. No sólo la capacidad sexual, también la vista se ve afectada en las últimas etapas de la enfermedad del artista quien, ante la desolación que le provoca la progresiva ceguera, reclama a Dios mismo ante la injusticia de su vida porque “era absurdo que un pintor se quedara sin vista” (471).

Al igual que ocurre con las dolencias de Flora, la alusión a partes o procesos corporales tradicionalmente eludidos es abundante en el caso de Paul. Se dan detalles

explícitos de las “incontenibles sartas de pedos, herencia de aquellas fiebres palúdicas” (284) que Paul contrae en su viaje a Panamá y la Martinica. No sólo se mencionan las partes pudendas sino que se insiste en lo grotesco, como al describir las úlceras supurantes de las piernas del pintor, de las que se dan abundantes referencias (125, 156, 160, 195, 214, 215). La última imagen del pintor moribundo, en la que se personifica a la enfermedad como un ser vivo que va carcomiendo su organismo, resume la imagen del cuerpo como receptor de todo lo abyecto:

Te embargaba la curiosa sensación de que tu cuerpo había desaparecido, carcomido, podrido por la enfermedad impronunciable, como una madera devorada por el comején panameño, que hacía desaparecer bosques enteros. (476)

Pero indisolublemente unida al pensamiento anterior aparece la idea de evasión y catarsis pues cuando el hombre se siente liberado de su corporeidad estragada, parece alcanzar la sublimación que le lleva por fin al estado de plenitud ansiado: “Ahora, eras puro espíritu. Un ser inmaterial, Koke. Intangible al sufrimiento y a la corrupción, immaculado como un arcángel” (476). Esa imagen contrastiva apunta a la íntima convivencia entre lo sublime y lo abyecto, aspectos indisolublemente ligados en la novela.

Los cuerpos de los protagonistas se despojan de todo tipo de idealismos y se muestran en medio de una imagen de degradación y precariedad dominada por los fluidos y hedores descontrolados. Pero la corrupción física también puede ser entendida como posibilitadora de transformación (después del sufrimiento corporal viene la tranquila aceptación del fin), al tiempo que revela la estrecha relación entre lo sublime y lo degradante. Kristeva sugiere que esos fluidos en detrimento representan la conexión entre lo abyecto y lo vital, entre la vida y la muerte: “these body fluids, this defilement, this shit are what life withstands, hardly and with difficulty, on the part of death. There, I am

at the border of my condition as a living being” (Kristeva 3). Siguiendo estas nociones, son hedores como estos los que arraigan a los personajes vitalmente en su corporalidad pero estas supuraciones, producto en este caso de la enfermedad, acercan también a los protagonistas a una muerte que, no por presentida y aceptada es menos temida. Los flujos corporales y el hedor nauseabundo acompañan a la escritora y al pintor mostrando que el idealismo más noble —la utopía social de Flora y la creación suprema del pintor— son inseparables de lo más denigrante del cuerpo. Esta imagen antagónica entre decadencia y grandeza en los protagonistas es recurrente en todas las novelas y articula a los personajes en ese espacio lindante entre lo abyecto y lo sublime. Reconocemos los múltiples contrastes y diadas ya que en el caso de los dos personajes la precariedad de la enfermedad se ve asimismo superada por el posterior reconocimiento de su trabajo o de su obra, aún más porque en este caso es Vargas Llosa quien los adopta como tema para su escritura literaria.

Otro aspecto en torno a la enfermedad hace referencia a la noción de reclusión y rechazo que provoca el estado físico, especialmente en el caso de Gauguin. Sus síntomas actúan como un revulsivo para los que le rodean pues el miedo a este mal desconocido en las islas produce repulsión y temor. Él mismo se refiere de forma gráfica a la repugnancia que causa su estado: “te volverías un perro sarnoso, Paul” (125). La alusión a la sarna sustenta la idea subyacente de contagio que provoca el estado de Koke. El hombre es para los habitantes de las islas un sujeto extranjero —contaminante y conflictivo—, portador de una enfermedad contagiosa de origen incierto, un intruso para la cultura maorí. Las reacciones de sus amantes y de los isleños sirven de ejemplos que confirman la reflexión de Sontag: “any disease that is treated as a mystery and acutely enough feared will be felt

to be morally, if not literally, contagious” (6). La idea anterior se puede aplicar literalmente al mal que sufre el pintor pues intenta ignorarlo (y ocultarlo) evitando incluso nombrarlo. Además, la sífilis sí es una enfermedad contagiosa sexualmente y era casi desconocida en la Polinesia, por eso los síntomas que sufre el pintor alarman a los vecinos quienes “asustados por esa enfermedad que infundía pavor, se estaban concertando para pedir a las autoridades que lo echaran del pueblo” (169). Lo desconocido, aquello que no se puede clasificar es origen de desconcierto y produce rechazo. Teha’amana, la amante indígena que siempre había sido receptiva a los deseos sexuales del pintor lo aparta ahora de su lado porque “no podía disimular el asco que le producían las llagas, pese a que Paul tenía las piernas casi siempre vendadas” (158). De esta forma, la marginación social, el deterioro físico y la desmoralización anímica se retroalimentan. Las consecuencias son indistinguibles de las causas y resultan en la lucha vital que acompaña siempre al pintor.

Ante todo ello, el estado mental de los protagonistas no tarda en verse afectado en una influencia recíproca y tripartita entre la dificultad de realización de sus proyectos vitales, el degradante estado físico y el consiguiente desplome anímico. El estado mental de Flora se resiente a medida que se agravan sus males y va siendo consciente de las nefastas condiciones sociales de los trabajadores. La mujer cae en un estado depresivo reflejado en un decaimiento físico cada vez que presencia de cerca las vidas de los obreros. Siente opresión en las sienes y el pecho y fiebres delirantes, factores indicativos de la tensión que sufre y del grado emocional que le afecta. El resentimiento y la rabia son también elocuentes cuando, en una de sus visitas, debe sufrir los derogatorios comentarios de un capitalista. El hombre señala que la causa del repentino malestar de la

mujer es la consabida debilidad del género femenino. Es incapaz de relacionarlo con la repulsa que producen en Flora las infamantes condiciones de sus empleados. Entonces se abate sobre ella un decaimiento psicológico que no veíamos al iniciar su periplo político. “Aquí nada podré hacer” (257) es el único pensamiento que la atosiga al llegar a Toulon.

Se expone también la inestabilidad psicológica que afecta a Paul ante el inexorable progreso de la sífilis, la desesperación del alma se refleja en las arrugas que le surcan el rostro y que hablan de “una amargura beligerante” (282). Ya asentado en la Polinesia y más avanzada la enfermedad, tanto los amigos como él mismo, en sus momentos de lucidez, reconocen que “la enfermedad y los remedios le habían dañado la mente y que no era capaz ya, muchas veces, de controlar sus actos . . .” (279). El protagonista no puede sobrellevar tamaña agonía conservando la lucidez, de ahí que el miedo a la locura esté siempre presente en él como en muchos otros personajes de las novelas.

En los dos protagonistas se dan indicios de un carácter iracundo que envenena las relaciones con los demás y que es otra de las consecuencias derivadas del padecimiento físico. La revolucionaria razona que “lo mal que se sentía la hacía perder muy rápido la paciencia en las reuniones marselesas” (222) y de Paul se dice que salía a pasear “enfurruñado, hosco, sin contestar a nadie el saludo” (207). El pintor, que sólo tiene cincuenta y dos años, se convierte en un enfermo renegado ante la agonía de encontrarse en medio de un dolor infernal en aquel lugar que prometía ser el paraíso. Los sentimientos de rebelión se presentan como algo lógico cuando se compara el presente definido por la enfermedad y el cuerpo saludable del pasado. El pintor recurre cada vez más asiduamente al láudano que “lo libraba del dolor y del asco que sentía al saber que se

podría en vida” (215) pero el uso de remedios se revela insuficiente contra un mal que va envenenando de forma inexorable todo su cuerpo. Los paliativos que usa lo alivian temporalmente pero destruyen, junto a la enfermedad, su voluntad y su pensamiento como confiesa él mismo: “Sí, la necesidad material y la gradual desintegración de tus sesos por culpa de tu maldita enfermedad y esos malditos remedios explicaban tu increíble cambio de un año a esta parte” (281).

La cita también pone en evidencia que frente a la recurrencia intermitente de los episodios de decaimiento del principio, se da ahora una trayectoria creciente y acumulativa de degeneración, progresivamente más intensa y dolorosa. Debido también a la lógica progresión de la sífilis, existe una anticipación futura de sufrimiento que atormenta aún más el padecimiento presente: “Ahora se manifestaba en tus piernas . . . Después, subiría a tu pecho, a tus brazos, alcanzaría tus ojos y quedarías en tinieblas . . . Continuaría hasta penetrar en tu cerebro” (125). La proyección futura del dolor presente se acompaña frecuentemente de una retrospectiva hacia el pasado, introduciéndose un lugar común en todos los textos que tiene que ver con el contrapunteo entre pasado y presente y que cuestiona la linealidad del discurso histórico tradicional. Esta tensión entre el pasado idealizado y el presente en decadencia se enmarca dentro de la queja de los protagonistas ante el desgaste de lo que antaño había sido un cuerpo sano. Vemos que sus recuerdos revierten continuamente del presente a la memoria de lo pasado. Flora se lamenta en medio de la agonía de “cuanto se ha deteriorado [su] organismo” (220), preguntándose si era tan vieja, con cuarenta y un años, para sufrir tanto padecimiento. La escritora recuerda que tan sólo diez años antes había sido una mujer fuerte y sana. La rememoración de ese pasado libre de dolencias contribuye a crear un sentimiento de

fatalidad y autocompasión: “Ah, Florita, lástima que el cuerpo privara a tu espíritu de la agilidad con que siete años atrás podías emprender tantas cosas a la vez, dejando de dormir y de comer si era preciso” (366). La misma tensión temporal aparece también en referencia al pintor quien “no era ya el apuesto forzado de ayer, sino un viejo medio encorvado” (282). La capacidad sexual se ve asimismo mermada y Gauguin afirma pesaroso el declive sufrido pues “hacer el amor con ella [Teha’amana], ahora, era un remedo de esas fiestas del cuerpo que recordaba” (158).

Observamos además en las citas anteriores un rasgo que se repite asiduamente en la novela y que tiene que ver con la funcionalidad de la voz narrativa, que es quien refleja el desdoblamiento de los personajes a la vez que canaliza la proyección autorial. Esa *vox narratio* es la que promueve el uso del ‘tú’ como fuente de burlas y voz generadora de desengaños o lamentos.¹⁰

En todo caso, los contrapunteos temporales corroboran la imagen de un cuerpo agonizante que se acerca inexorablemente al final. La degeneración física anuncia las muertes de los protagonistas y va siendo más recurrente a medida que nos acercamos al final de la novela. Cuando la muerte se convierte en el desenlace cercano y certero, los personajes así lo entienden y revelan un sentimiento de destino incumplido. Hacia el final, del texto y de su vida, el pesimismo es una presencia insistente. A Flora le embarga la sensación de una derrota (415) y el pintor decide retratar en su último autorretrato “el

¹⁰ Vargas Llosa nos ha dejado también sus reflexiones sobre el uso generalizado del pronombre “tú” en referencia a La Fiesta del Chivo: “[E]se tú es el propio personaje desdoblándose y hablándose a sí mismo. A veces Trujillo, a veces Urania, a veces Antonio de la Maza. Ese tú es el de la intimidad. Es ese tú que usamos para hablarnos a nosotros mismos cuando reflexionamos, cuando divagamos, cuando mantenemos un soliloquio. Es una forma de diálogo. Cuando hablamos o pensamos, nos referimos a alguien, y si ese alguien somos nosotros, se produce un desdoblamiento en nosotros mismos. Esa es la perspectiva que está graficada por el uso del tú . . . Es un narrador que nunca abandona el control de la acción, que sí se acerca al yo íntimo de la persona, al extremo de parecer que se confunde y desaparece en él, pero realmente nunca lo hace. (Mario Vargas Llosa. Política y literatura 102)

testimonio de su decadencia, en este perdido rincón del mundo” (341).

b. Funciones de la enfermedad

1. Dualidad destrucción/creación

Los personajes aparecen escindidos entre la fiebre de la acción por lograr sus proyectos y el deterioro degenerativo causado por su precario estado. A su llegada a Tahití el hombre que parecía aun fuerte estaba ya enfermo y la revolucionaria que pasa los días en mítines y reuniones luchando enérgicamente por sus objetivos políticos se siente agotada y enferma en la soledad del hotel. La frenética actividad de ambos, artística en el caso del hombre, social en el de la mujer, se contraponen a la extrema debilidad que se refleja en sus cuerpos. Se entrevé en ellos una continua tensión entre la aparente fortaleza y la paulatina decadencia física, el ámbito privado y el público se contraponen como veremos también en la segunda novela, lo cual da lugar a una visión contrastiva de la enfermedad que es obstáculo y castigo a la vez que estímulo para la creación y la acción. Se evidencia, de esta forma, una distensión constante entre el cuerpo creador y la destrucción degenerativa del mismo.

El dolor físico se transforma en muchos momentos en un padecimiento sobrehumano que se presenta como detrimento a las pretensiones de los personajes. La novela expresa que el sufrimiento se convierte en algo infernal que se impone a todo razonamiento y la única vía que los enfermos conciben es la de claudicar. La agonía y el desánimo moral parecen entonces haber triunfado sobre todo lo demás. Una de las representaciones más gráficas del dolor aparece en el texto propiciada por la rotura del tobillo que sufre Paul en Francia, lo recuerda el pintor como “un solo dolor ciego, intenso, animal que te empapa de sudor o te hacía tiritar, sollozar y blasfemar

enloquecido, sintiendo que perdías la razón. Calmantes y analgésicos no servían de nada” (121). El accidente es también percibido como una premonición para alejarse de Europa, espacio que siente como ajeno y enajenante: “[E]s un aviso. Parte cuanto antes. Vuelve a la Polinesia y no regreses a Europa nunca más, Koke” (121).

La enfermedad se reviste de un rol altamente significativo cuando aparece como un obstáculo/castigo ante unos proyectos utópicos que se sitúan entre la intolerancia y la utopía. Así, Flora siente que se recrudecen sus males precisamente cuando necesita de todas sus energías para llevar a cabo su proyecto revolucionario. El cuerpo en proceso de deterioro se constituye entonces en un freno que le impide lograr sus ambiciones: “este maldito cuerpo tuyo no estaba a la altura de tus inquietudes” (220), al mismo tiempo que es el territorio donde se reflejan sus decepciones políticas y sociales: “la agitación y los disgustos contribuyeron a debilitar su organismo” (176).

El deterioro de Paul es asimismo el constante testimonio de la imposibilidad de realizar el proyecto artístico anhelado. Cada vez que el pintor alcanza un momento de plenitud artística y éxtasis emocional, los síntomas aparecen de nuevo como señal inequívoca de la fugacidad del ideario que persigue. El cuerpo enfermo obstaculiza irremisiblemente su proyecto vital y el hecho de que las dolencias se ceban en aquellas partes vitales para su quehacer como pintor como los ojos y el sexo, subraya la fuerza punitiva de la enfermedad.

La novela expone de este modo la íntima correlación entre el deterioro corporal y la desestructuración de los ideales que mantenían los proyectos utópicos de los personajes. La decepción ante una realidad que no se ajusta a la imaginada se presenta inseparable de un progresivo declive corporal que parece visionarse como inevitable

cuando los personajes se obsesionan con utopías inflexibles como única salida a sus deseos.

Sin embargo, junto a ese rol punitivo, las dolencias que les aquejan se exponen también desde un halo de conmiseración que desaparecerá, como veremos, en el caso de Trujillo. Si bien los personajes aparecen como sujetos degradados en perpetua postración, accedemos asimismo a la imagen heroica que les merece su resistencia al dolor. De esta forma, la enfermedad funciona como estrategia para la exaltación del heroísmo. La debilidad física es el medio del que se vale el relato para ofrecernos al ser humano que subyace bajo la aureola del mito histórico al tiempo que el heroísmo de Flora y Paul se basa precisamente en la superación de esa debilidad. Entonces, las dolencias son consecuencia del desengaño que los acompaña pero, al mismo tiempo, representan también una prueba de valentía y resistencia “como para probar su fortaleza” (91) piensa Flora.

Otro rol muy significativo en torno a la enfermedad tiene que ver con sus aspectos creadores pues se concibe también como estímulo para la acción social —de Flora— y la inspiración artística—de Paul. En este sentido, persiste el aspecto ambivalente (maldición /bendición) que marca la existencia de los protagonistas, formulándose un juego dialéctico entre cuerpo enfermo/cuerpo creador donde la fragilidad física se articula como un estímulo para lograr la intensidad creativa pues, según lo explica Nietzsche, la enfermedad “puede ser incluso un energético estimulante para vivir, vivir con más intensidad” (*Ecce Homo* 19). Así, en el caso de Flora, el padecimiento físico conlleva al mismo tiempo una intensa fortaleza espiritual que la impulsa a la acción. A lo largo de los casi cinco meses que dura su viaje por el sur de Francia, a pesar de su fragilidad, su

actividad es incesante y se siente de buen ánimo en algunos momentos en los que también experimenta una mejoría en su salud. Vemos por ejemplo el optimismo que la embarga después de su visita al Arsenal de Toulon y del éxito que tienen sus reuniones con los obreros: “Flora pasó a un entusiasmo que hasta alivió sus males. Se sintió mejor y poseída de la energía de sus mejores épocas. Tenía una actividad frenética desde el alba hasta la medianoche” (270). Entonces el estado de la mujer refleja uno de aquellos momentos de clímax e inspiración a los que alude Nietzsche “as if in a storm of liberating feelings, of unconditional being, of powerfulness, of godliness...” (71). El ímpetu de actividad política encuentra su paralelo en el éxtasis creativo de Paul. El aspecto dual de la enfermedad se ilustra en el pintor cuando expresa sus sentimientos hacia la dolencia que lo afecta. El contagio sifilítico que ocurre en “aquel malhadado viaje a Panamá y a la Martinica . . . en las arenas sucias del Caribe” (83) se ve también como prueba del privilegiado estatus que adquiere Gauguin como hombre liberado de los tabús europeos, conocedor de la plenitud sexual e irrefrenable de la mano de mulatas apasionadas. De esta forma, la enfermedad innombrable es también acicate y motivo de orgullo pues, después de este viaje inolvidable, Gauguin se sabe ya diferente: no va a ser nunca más uno de aquellos coetáneos europeos reprimidos e incapaces de producir un arte genuino y liberador. Entonces la sífilis se formula como castigo pero también como atributo identificativo y diferenciador, dualidad que el narrador resume de forma elocuente: “ya traías dentro de ti la enfermedad impronunciada, una marca infamante pero también tu credencial de hombre sin frenos” (84). Irónicamente, la idea anterior es también una reafirmación de su cualidad de ser Europeo pues sólo una visión hegemónica europea puede ir en contra de la normativa moral europea. Para un habitante de la Polinesia el

desenfreno sexual no es fuente de orgullo o fuente de contracultura.

Otro ejemplo ilustrativo en que la adversidad se postula como génesis creativa ocurre cuando el pintor, desesperado por la penuria económica que sufre en las islas, se interna solo en las montañas y comete un acto fallido de suicidio mediante la ingestión de arsénico. Unas horas más tarde, asistimos al renacer del artista y del hombre pues el incidente provoca, al igual que las primeras recaídas físicas del pintor, un éxtasis creativo:

[M]ientras iba bajando la ladera de la montaña, hacia el valle, no se sentía mal, ni del cuerpo ni del espíritu, y, más bien, invadido por una excitación optimista. Ansiabas llegar pronto a tu casa . . . meterte al estudio y, sin pérdida de tiempo, pintar aquel título que habías descubierto gracias a tu frustrado suicidio, en letras negras, en el rincón superior izquierdo de esa arpillera de cuatro metros de largo a la que habías estado imantado estas últimas semanas. (248)

El momento de recaída aquí provoca uno de plenitud ya que lo que se percibía como el final resulta ser el comienzo de un momento fructífero sin par, entonces el momento de desesperanza y debilidad es el germen de una época de ebullición creadora y lucidez, proceso al que alude el propio Nietzsche desde la intimidad de su devastadora experiencia: “When I was almost at the end, *because* I was almost at the end, I began to reflect on this basic unreason of my life— “idealism” It was *sickness* that first brought me to reason” (27; cursivas en el original). La convalecencia propicia un período de reflexión y cambio, idea que también veremos en El sueño del celta y que sugiere la relación circular entre el decaimiento físico y la recreación artística.

Esa dialéctica entre enfermedad y creación se evidencia asimismo en el hecho de que los mejores lienzos los pinta Gauguin justo cuando sufre con mayor virulencia las consecuencias de la sífilis. Ante el abismo de la decadencia física y los proyectos incumplidos, la lucha social de Flora y la pintura de Paul constituyen al mismo tiempo un

estímulo vital catártico que los impulsa en medio de la desesperanza. La imagen proyectada desde el texto es la de un hombre y una mujer agotados, pero no derrotados. Ambos, Flora y Paul, escriben y pintan sus mejores obras en medio de las sacudidas físicas y en plena lucha contra el mundo y contra sí mismos. Aun cuando el fin se acerca irremisiblemente, el rasgo que une a los protagonistas sigue siendo la virtud creativa. El cuerpo creativo se impone entonces al cuerpo doliente. La acción y la creación se erigen como subterfugios ante la adversidad y la desolación como vemos en la imagen del pintor moribundo empeñado en construir su última morada: “luchando contra los achaques crecientes —dolores en las piernas y en la espalda, dificultad para andar, una mala vista que empeoraba cada día y palpitaciones que le cortaban la respiración—, se entregó en cuerpo y alma a la construcción de *La Maison du Jouis*” (328). El cuerpo enfermo constituye de este modo el punto de partida para el resurgimiento de un cuerpo nuevo: el cuerpo en superación constante, un cuerpo imaginado desde el afán creativo, donde la fuerza por la consecución del deseo supera a los estragos físicos que lo amenazan.

Los personajes han luchado por sus proyectos y contra un organismo enfermo y en esto se reafirma su heroísmo a pesar del fracaso de sus utopías. Por eso, las últimas reflexiones de Flora antes de morir confirman el aura benevolente con que son tratados los dos protagonistas:

Lo habías hecho, Florita. Pese a la bala junto al corazón, a tus malestares, fatigas, y a ese ominoso, anónimo mal que te minaba las fuerzas, lo habías hecho en estos ocho últimos meses. Si las cosas no habían salido mejor no había sido por falta de esfuerzo, de convicción, de heroísmo, de idealismo. Si no habían salido mejor era porque en esta vida las cosas nunca salían tan bien como en los sueños. Lástima, Florita. (459)

Esta indulgencia ha sido recalcada asimismo por Kristal cuando compara la novela con otros relatos anteriores de Vargas Llosa en los que los protagonistas en pos de utopías

eran tratados con un tono más distante cuando no con menosprecio: “In *The Way to Paradise*, he presents his fanatical protagonists with more indulgence, greater empathy and less distance from his own artistic concerns and political experiences. (“From utopia to reconciliation” 135). Todo lo anterior apunta una vez más a la proyección de los fantasmas del escritor sobre las historias de sus personajes pues los demonios de aquel coinciden plenamente con los de éstos. La elección de estas figuras históricas no parece aleatoria sino cuidadosamente pensada para que mediante ellas, una vez transformadas en los personajes de las novelas, puedan canalizarse (y exorcizarse) los demonios del autor.

2. *Proyección de lo fisiológico en la historia*

En la novela se propone una lectura del cuerpo en deterioro para explorar las múltiples dimensiones de la historia, especialmente aquellas que difieren de la memoria oficial. El organismo enfermo, el cuerpo silenciado por la historiografía oficial se presenta ahora como instrumento para desentrañar los motivos más reveladores de ese mismo proceso histórico. En su ensayo “Nietzsche, Genealogy, History,” Foucault expresa precisamente esa idea de acceso a la historia a través del cuerpo, recalando los lazos inextricables entre éste y el proceso histórico:

The body is the inscribed surface of events (traced by language and dissolved by ideas . . . Genealogy, as an analysis of descent, is thus situated within the articulation of the body and history. Its task is to expose a body totally imprinted by history and the process of history's destruction of the body. (83)

De esta forma, se enfatiza la existencia de una relación recíproca e íntima entre la macro-historia colectiva y la micro-historia del sujeto, especialmente tal y como se ve en su estado físico. El cuerpo se inscribe en el texto como un reflejo especular de las vicisitudes de la historia privada de los personajes indisolublemente ligada a la Historia colectiva — la lucha y las aspiraciones sociales de Flora en la Francia del siglo diecinueve o los

ideales artísticos de Paul en contracorriente con el mundo del arte europeo del mismo siglo.

Las contrariedades que sufren se van reflejando en sus cuerpos como si éstos fueran un reflejo especular, no sólo del estado anímico sino también de la historia que viven. Así, Flora sufre un recrudecimiento de los síntomas cada vez que testimonia la realidad en la que viven los obreros por quienes lucha, y sus molestias, como la causada por la bala en el pecho, se agravan con “las contrariedades y los momentos de desánimo” (58). Ello muestra la íntima conexión entre el desánimo moral y el dolor físico que debilitan a la mujer en su peregrinación en pos de su causa.

En el caso de Paul, la cruda manifestación del mal se va detallando en el texto a la vez que se describe el creciente desencanto del artista al confrontar la imagen deseada de Polinesia y la Polinesia que encuentra a su llegada. Así como la decepción política empeora el estado de Flora, en el caso de Gauguin el desengaño que le producen las islas contribuye al empeoramiento de su condición física porque al advertir la imposibilidad de sus deseos, sus dolencias se acentúan: “a la decepción, a la frustración, a la sensación de impotencia, se sumó un dolor agudo en las articulaciones y los huesos” (200). Se trata de un ‘desencanto somatizado’ que se refleja de inmediato en la agravación de su salud.

Es la Historia articulada a través del cuerpo la que aparece formulada en el texto pues, siguiendo el enunciado de Foucault de que “[e]ffective history . . . shortens its vision to those things nearest to it —the body, the nervous system, nutrition, digestion, and energies” (89), se privilegia en el texto la dimensión fisiológica excluida del canon histórico. El espacio histórico se redimensiona: ahora son los procesos corporales y el estado fisiológico de los protagonistas los puntos referenciales que reescriben una

Historia que remeda las exclusiones y simplificaciones de la historiografía tradicional. La historia de las utopías fracasadas de la humanidad se reinscribe entonces en los cuerpos estragados de Flora y de Paul.

Junto al cuerpo enfermo, aparecen por doquier ejemplos de la violencia ejercida en estos mismos cuerpos. Estamos entonces ante la imagen no únicamente de un cuerpo enfermo, sino también de un cuerpo violado/profanado que subraya el crimen ejercido en él como reflejo de una Historia violenta. El tema de la violencia corporal y su frecuencia en la novelística del escritor ha sido señalado por varios críticos. Entre ellos, Vinosh Venkatesh afirma que “violence and castration is a continuing trend in his narrative: from the accidental castration of Pichula Cuéllar in the short-story collection Los jefes (1959), and the institutionalized and allegoric homosocial violence of La ciudad y los perros (1963), to the sadomasochistic violence against the “bad girl” in his recent Travesuras de la niña mala” (97).

Flora es también una víctima de esa violencia porque sus dolencias son causadas por el agotamiento y la desesperanza pero también son el resultado fatal del crimen cometido por su ex esposo, ya que la bala que éste le disparó es el mencionado “huésped frío” que le recuerda continuamente la tragedia ejercida en su cuerpo y en su psique porque desde entonces no ha sido capaz de amar a otro hombre. El cuerpo de Flora es el receptor de la violencia masculina, tal como veremos lo será también el de Urania en La Fiesta del Chivo. La historia privada del cuerpo femenino se inscribe en el texto a través de la tragedia personal de Flora y, de este modo, el cuerpo/espacio femenino se articula como el territorio donde se refleja el discurso histórico del poder masculino.

Otro caso de violencia corporal se produce en el acto de profanación de las

últimas voluntades —y del cuerpo— de los personajes, hecho que llega a ser un lugar común en todos los relatos. Flora expresa repetidamente su ideología anticatólica pero su inconsciencia la deja indefensa cuando se presenta un cura católico para darle la extremaunción (458). También se ven ultrajados los deseos post mortem del pintor pues su cuerpo se traslada en mitad de la noche, por orden del obispo católico, y en contra de las convicciones del difunto, al cementerio católico de la isla. Más adelante veremos que en El sueño del celta se dará incluso la violación física del cuerpo sin vida del protagonista. La idea en todos los casos es la misma: el cuerpo vulnerable como ejemplo supremo de la violencia de la historia. Todo lo anterior destaca la significación corporal en la reelaboración histórica a la que accedemos mediante los relatos.

2. Degradación urbana y exaltación del paisaje tropical

A través del personaje de Flora Tristán se nos presenta en El Paraíso en la otra esquina una guía para no iniciados de la Francia obrera de mediados del siglo diecinueve. La idea de Europa como centro de la cultura y el saber y espacio geopolítico del progreso y la civilización deja paso a una imagen divergente que transgrede la institucionalizada pues las ciudades europeas aparecen en la novela como lugares altamente degradantes. París y Londres no representan ya los símbolos del progreso europeo. Ambas se exponen desde un locus de enunciación diferencial, disidente del discurso eurocéntrico que se articula en torno a la visión de Europa como espacio/logos de la civilización.

La primera imagen de París a la que accedemos es la de un espacio impuro del que Flora debe sacar a su hijo para que éste pueda respirar según recomendación médica (59). Ella misma rememora su infancia como una pesadilla en “la maloliente Place Maubert, hirviendo de pordioseros, vagabundos y gentes de mal vivir, . . . esa rué Fuarre

llena de tabernas” (13). El París descrito por el nieto de Flora tampoco se adecuaba a la meca de la cultura y el arte proyectada por algunas corrientes narrativas, especialmente si nos remontamos a la literatura hispanoamericana del siglo diecinueve. Cuando regresa después de un tiempo de ausencia, Paul encuentra una ciudad inhóspita que “se había vuelto extraña y hostil” (109) y que se le antoja una “prisión de cemento, asfalto y prejuicios” (115). A través de él se evidencia una deleznable imagen de la vida y cultura parisina con iguales tintes negativos. El continente de “inviernos helados y mujeres frías” (127) repudiado por el artista no coincide con el imaginario cultural de una parte de la tradición literaria que lo presentaba como la cumbre de todas las aspiraciones de progreso. En este sentido, Vargas Llosa rescata a través de los personajes la corriente de crítica al desarrollismo que comenzó a surgir incipientemente en el siglo diecinueve de forma paralela al discurso de exaltación europeísta. El asunto de las ciudades como símbolos de un urbanismo desaforado y deshumanizador constituye como vimos uno de los viejos demonios del escritor que aparece de forma incipiente en las primeras novelas especialmente en referencia a Lima.

En El paraíso en la otra esquina la importancia del contexto espacial se refleja especialmente en la actitud de los personajes, como proyecciones del escritor, hacia los espacios que los rodean. La región de Bretaña es la única que se salva del ataque de Gauguin, pues es en aquella alejada región de Francia donde el pintor descubre que las antiguas tradiciones aún pervivían y aquellas constituyen precisamente la fuente de inspiración para su pintura. El artista considera que aquellos campesinos y pescadores que todavía usaban métodos ancestrales pueden convertirse en materia excelente para su arte, pues cree que la cultura bretona no está contaminada por la occidental, simbolizada

ésta última por la capital parisina y denigrada una y otra vez por el pintor. La Bretaña francesa que ensalza Paul se caracteriza por el tradicionalismo y una soledad casi bucólica mientras las bulliciosas urbes francesas del sur visitadas por Flora representan el polo opuesto: son los centros donde se fragua la modernidad y el desarrollismo industrial. Se consolida de este modo la consabida oposición entre el espacio natural, objeto de exaltación, y el mundo urbano, receptor de una crítica generalizada que es común en todos los textos.

Los dos personajes coinciden en el rechazo del ambiente urbano del París en el que les ha tocado vivir. La ciudad de la luz, polo de atracción para artistas e intelectuales, se convierte en foco de repulsión, dejando patente la distorsión de valores que ha tenido lugar. Paul Gauguin y Flora Tristán son individuos marginados/marginales en el sentido de su falta de adecuación a un sistema y a un modo de vida, el occidental, que obstaculiza el desarrollo de las aspiraciones sociales de la abuela y también las artísticas del nieto. De este modo, la idealización de Europa como mecenas del arte y como espacio redentor de injusticias sociales se desestructura en su base porque en el centro de ese espacio europeo surgen elementos de descontento que proclaman otras verdades. La novela se convierte entonces en testimonio del descontento con la civilización occidental. En palabras de Nicholas Birns, el relato se encarga de:

[T]o remind the reader that Europe can also be disenfranchised; that though Europe in this time possesses overwhelming privilege with respect to the rest of the world, this privilege is hardly equally distributed among its peoples. (21)

Es decir, que dentro del espacio enunciador existen sujetos, como Flora y Paul, que personalizan la frustración con un sistema que no les permite una existencia feliz.

Entonces surge el deseo de huir en Paul frente al objetivo de Flora de denunciar el gran

número de individuos dejados atrás en aras del progreso. De este modo, el texto postula que la existencia de sujetos subalternos/marginados se da también en el seno del imperio colonizador y no sólo en la periferia del mismo.

Los protagonistas se proponen entonces un proyecto de acción para hacer frente a sus descontentos y es así como comienzan el viaje, periplo exterior pero también interior que los llevará al descubrimiento de nuevos espacios al tiempo que nuevos desencantos. En este sentido, se relaciona el concepto de utopía y el viaje de iniciación como instrumento para lograrla, porque ambos elementos vuelven a poner en evidencia el juego de polaridades/dualidades que se establece en todos los textos. En su artículo sobre la utopía en la novelística de Vargas Llosa, Parrilla apunta que “el viaje y el conocimiento operan como recursos, tanto cimentadores como aniquiladores, de los proyectos utópicos” (354). Tanto para Flora y Gauguin como para Roger Casement, el protagonista de El sueño del celta, el viaje geográfico es el contrapunto del viaje psicosomático de los personajes. Se trata en todos los casos de viajes de aprendizaje e iniciación aunque las enseñanzas que conllevan se aúnan a la decepción ante la imposibilidad de lograr el destino final: la consecución del proyecto utópico.

Para la protagonista, el viaje por el sur de Francia es también un viaje al infierno y ella misma lo compara con el viaje de Virgilio y Dante (392) porque asiste a su propia muerte como revolucionaria a la vez que testimonia una degradación sin límites. Las ciudades que visita bien podrían aparecer en una guía de lugares más inhóspitos a evitar.¹¹ A excepción de Dijon, a la que se describe como “limpia, bonita y acogedora” (50), los otros lugares de su gira podrían competir en cuanto a suciedad e inhospitalidad.

¹¹ Para una guía detallada de la ‘Vuelta a Francia’ de Tristán y sus alcances políticos y sociales se puede consultar el artículo de Jean-Paul Jourdan.

No extraña entonces que la actividad de la revolucionaria se intensifique y su estado de ánimo se eleve en las raras ocasiones en que se siente plenamente a gusto en su entorno, como ocurre en Dijon. De esta forma, se da una correlación notoria entre el espacio y la proyección subjetiva del sujeto; se trata de una influencia recíproca, pues la repulsa que le produce el entorno causa un decaimiento anímico en Flora que, a su vez, provoca un agravamiento de sus dolencias a medida que va recorriendo las ciudades-infierno.

De su estancia en Macon nos dice que la asediaron sombríos recuerdos “debido a lo mal que se sentía, a lo frustrante que resultó esta feísima ciudad de diez mil almas, las que, por lo demás, le parecieron también, todas ellas, tan feas como las casas y calles en que habitaban” (93). Es notoria la proyección negativa que se extiende tanto a aquello inanimado, las ciudades, como a lo animado, las personas que las habitan.

Del mismo modo, Tristán no escatima en adjetivos cuando se refiere a Lyon, cuya primera imagen le causó pésima impresión “con sus lóbregas mansiones parecidas a cuarteles, recurrentes como pesadillas, y sus calles de guijarros filudos que lastimaban las plantas de los pies” (96). Allí mismo conoce los oscuros talleres de tejedores del barrio de la Croix-Rousse que muestran los lúgubres espacios donde se desarrolla la labor de aquellos hombres. A Flora le cuesta creer que aquellos “harapientos y estupidizados” obreros fueran los mismos valientes que unos años atrás protagonizaran dos revoluciones sofocadas sangrientamente por la burguesía. Se deduce de lo anterior la idea de que las pésimas condiciones espacio-ambientales son el motivo que causa el deterioro de los trabajadores que las padecen, idea que subraya la estrecha conexión enfatizada en la novela entre el entorno y el estado físico y anímico del sujeto.

Unos días después de la visita al barrio de la Croix-Rousse, Flora tiene la

oportunidad de recorrer el hospital de La Antigualla, del cual se ofrece una imagen dantesca pues “los locos se paseaban semidesnudos y encadenados en un patio lleno de inmundicias, entre nubes de moscas, cuando chillaban demasiado. En los rincones, unas ruinas de mujeres escupían sangre o mostraban las pústulas de sífilis . . . ” (103). Estos seres degradados y reclusos se exponen como el testimonio elocuente de una sociedad desestabilizada que presenta graves deficiencias como la marginación de muchos de sus ciudadanos. Foucault enuncia el rol de aquellos sujetos reclusos e improductivos como instrumentos para asegurar el poder coercitivo por el que se rige esta sociedad que comienza a jerarquizarse en función del industrialismo incipiente: “el cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido” (Vigilar y castigar 26). Por medio de las descripciones de Flora se saca a la luz a estos individuos silenciados, excluidos de la sociedad industrial pues no son productivos. Ellos simbolizan las fisuras que amenazan el sistema de producción/progreso que se pretende imponer, por eso son reclusos en espacios degradantes donde se convierten en elementos invisibles para una sociedad que tampoco quiere verlos porque son, como postula Williams “the human debris —the sick, the old, the deranged, the unfortunate, the runaways”, aquellos que al ser reclusos —reducidos— “could be concentrated and then more directly controlled” (The Country and the City 86). Con ello, la perpetuación del sistema capitalista contra el que clama Flora queda asegurada.

El recuento de la degradación urbana que ofrece la protagonista resulta incontenible. La siguiente ciudad que visita, Roanne, rivaliza con las otras en cuanto a suciedad y abandono. Los telares de la ciudad son, en palabras de la mujer, “una cueva de ratas” donde el olor nauseabundo, el calor y el ruido caótico se mezclan como escenario

de fondo donde desarrollan sus míseras existencias unos “seres semidesnudos, sucios, esqueléticos . . . Un mundo de fantasmas, de aparecidos, de muertos vivientes” (131). Las sórdidas y detalladas descripciones de las citas recuerdan por su crudeza las de la novela realista y naturalista, tanto europea como latinoamericana. El ser testigo directo de la trágica existencia de estos seres causa un profundo malestar en la mujer, el cual se somatiza de forma inmediata en su cuerpo como vimos.

Saint Etienne constituye otra decepción que se suma a la larga lista. Los obreros “beatos e idiotas, impermeables a toda idea inteligente” (138) conviven en esta ciudad digna del olvido con los militares definidos como “tarados congénitos.” Las críticas y condena de la protagonista reflejan, una vez más, el rechazo implícito en el texto de su propia intolerancia y la rigidez de su propuesta social tanto como la influencia dañina del medio en los sujetos. Este efecto negativo del espacio urbano desde el que se enuncia la historia de Flora es evidente en el caso de Marsella, una de aquellas ciudades que preferiría no haber conocido porque todo le salió torcido en esa tierra que odia sin conocer debido a que “las gentes [que la habitaban] sólo pensaban en el lucro” (217). La próxima parada: Toulon, “ciudad de militares y delincuentes” (257), agrava en Flora malestares físicos como las neuralgias y la colitis que no le habían dado tregua desde su estancia en Marsella (257).

La condena de las ciudades francesas prosigue implacable hasta el final del viaje. El Hotel du Gard en Nimes es el escenario de una terrible estadía debido al nauseabundo olor, a la suciedad del lugar y a la pésima comida (301). El estado de ruindad que rodea a Flora provoca en ella sentimientos contradictorios: se sorprende imaginando una opípara mesa casera y disfrutando de otro tipo de existencia como vía de catarsis ante tanta

desolación. La estrecha relación entre el espacio geográfico y el cuerpo es evidente en las preguntas que se hace: “¿El malestar físico te volvía tan impaciente? ¿Te provocaba semejante depresión la fatiga de estos meses viviendo a salto de mata, en pensiones y albergues mediocres o de mala muerte como el Hotel du Gard?” (303). Se reincide en la noción de que el sufrimiento físico de la protagonista no es solamente provocado por el desaliento espiritual, al ver sus proyectos incumplidos, sino también por el sombrío ambiente que la rodea.

Ese entorno al que accedemos a través de Flora se distancia de una visión estereotipada de la nación francesa. Los lugares descritos evidencian que Francia presenta mucha más variedad lingüística y social que la imaginada:

Regresó al Hotel de Gard, despacio, por unas calles atestadas de gentes que hablaban en la lengua regional que no entendía. Era como estar en un país extranjero. Esta gira le había enseñado que, contrariamente a lo que creían en París, el francés estaba lejos de ser la lengua de todos los franceses. (315-16).

Del mismo modo, la mujer se da cuenta que en el Hotel del Postes en el que se alojaba en Bézier ni uno sólo de los trabajadores hablaba francés, sólo occitano (393). Todo ello refuerza la aceptación de la diferencia y el rechazo a los nacionalismos existente en todos los textos. Esta última ciudad, Bézier, a la que describe como “más sucia, fea y *cobarde* que las anteriores (393; nótese la personificación; las cursivas son mías)” es el último lugar que Flora visita en su gira y representa también un símbolo de decadencia y deterioro. El periplo francés termina para la mujer de la misma forma que había comenzado: rodeada de un triste escenario urbano que deprime su espíritu y disminuye su resistencia física. De este modo, la gira de Flora por el sur de la Francia decimonónica representa sólo una parte del ataque al *statu quo* desde el seno mismo del ‘monstruo’ europeo pues la otra gran urbe representante de la cultura europea, Londres, tampoco se

salva de la diatriba de la revolucionaria. La estancia en la capital británica sirve a la protagonista para sacar a la luz la ciudad subversiva, aquella que nunca se inscribe en el discurso imperialista/colonialista de la Inglaterra victoriana. Se nos presenta como un espacio caracterizado por una desigualdad social extrema, un paraíso para los ricos y un infierno para los pobres (398). La protagonista sigue en esto las críticas que le hacen Marx y Engels tanto a Londres como a la capital francesa en El manifiesto comunista. En este sentido el texto forma parte, como he mencionado, del conjunto de narrativas y escritos que se agrupan en torno a la crítica al industrialismo europeo del siglo diecinueve y que empiezan a surgir a mediados de dicho siglo. Lo significativo es que gran parte de ese discurso desestabilizador se origina dentro del mismo imperio europeo, y de la mano de Flora asistimos a la denuncia contundente del industrialismo/progresismo incipiente que estaba dejando atrás a gran parte de la sociedad. Ella constituye el sujeto poscolonial que pone en entredicho los parámetros del sistema desarrollista de la sociedad industrial. La mirada admiradora a la civilización europea se redimensiona para ofrecernos ahora el incisivo ataque a la misma.

Ella parece complacerse en presentarnos una realidad no tan visible a los ojos de toda una corriente de académicos latinoamericanos —la construcción literaria de la civilización del progreso— que imaginaban en el siglo diecinueve el espacio europeo, especialmente Londres y París, como el lugar de la cultura y el progreso por excelencia:

Aquellos antros donde no ponía los pies ningún turista e invisibles en las crónicas de los viajeros, quienes se deleitaban describiendo las bellezas de los salones y los clubs, el aseo de los parques, el alumbrado público con gas del West End. (401)

Esos viajeros no quieren/pueden ver aquella otra dimensión de la ciudad: la decadencia degradante que por medio del testimonio de Flora aflora a la superficie. Ella no teme

presentarnos un mundo silenciado por el discurso progresista. El ambiente de las tabernas y prostíbulos londinenses le recuerda a “un aquelarre medieval,” un verdadero infierno terrenal (407) que la aterra. No se escatiman detalles para mostrarnos la miseria en la que viven obreros y mujeres trabajadoras en una metrópoli imaginada como centro de la civilización y el progreso en el discurso eurocentrista. Al presentarnos la existencia miserable de aquellos trabajadores que hacían posible el alumbrado, se evidencia lo paradójico de la realidad porque detrás de las luces del progreso se esconde la oscura existencia de quienes lo hacían posible:

Ellos permanecían horas, achicharrándose, y, luego, cuando vaciaban el agua sobre los calderos limpios, tragaban un humo espeso que debía tizarles las entrañas lo mismo que la piel. Al cabo de ese suplicio, podían tumbarse, de dos en dos, sobre unas colchonetas, por un par de horas. El jefe de planta te dijo que ninguno soportaba más de siete años este oficio, antes de contraer la tuberculosis. Ese era el precio de las iluminadas veredas con postes de gas de Oxford Street, en el corazón del West End, ¡la avenida más elegante del mundo! (412)

Estos obreros cuya vida infernal se describe en la cita se asemejan a los descritos por Marx y Engels para mostrar la utopía desalentadora en la que se basa el progreso industrial que arrasa con las condiciones de vida del trabajador: “The modern laborer, on the contrary, instead of rising with progress of industry, sinks deeper beyond the constrictions of existence of his own class” (The Communist Manifesto 21). Aunque los medios y la forma de llevar a cabo la revolución social difieran, se evidencia que las convicciones políticas de Flora coinciden con el objetivo comunista. También coincide la preocupación social de Flora con la del escritor que se ve proyectada a través de ella. Así, Köllmann señala que “the narrative strand about Tristan touches one of Vargas Llosa’s major concerns, the existence of social injustices, and possible ways to reform society” (244-45). No coinciden en el modo de llevar a cabo la reforma pero el sentimiento de

incomprensión sí es común entre el escritor-político y el personaje de Flora y, como más adelante veremos, también el de Roger Casement porque, como sus personajes, “Vargas Llosa was unable to deal with the demons of politics . . . He was appalled to find his good intentions distorted, his program and his person misinterpreted, and his principles betrayed by his own supporters” (Köllman 221).

La imagen de adentramiento en un espacio dantesco e infernal se repite a lo largo del viaje. La explotación laboral crea un caos insostenible para una mujer que siente vicariamente el sufrimiento de los obreros. La otra cara de Londres, la que nunca se expone en el discurso europeísta de la época, se presenta sin censuras a través de la protagonista, ofreciendo una imagen casi apocalíptica de la ciudad:

En medio de charcos de agua inmunda, emanaciones pútridas, fango, moscas y toda clase de alimañas . . . tuvo la sensación de un recorrido de pesadilla, entre esqueletos, viejos encogidos sobre montoncitos de paja y mujeres en jirones. Había basuras por doquier y ratas que se escabullían entre los pies de la gente. (414)

De este modo, hay un rasgo común en todos los textos que tiene que ver con la crítica al progreso urbano modernizador incapaz de embarcar a toda la sociedad en la utopía del progreso industrial. El centro urbano aparece convertido en un caos desordenado e inhóspito que imposibilita la convivencia pacífica y la felicidad del individuo que lo habita. El narrador omnisciente resume el parecer de Flora al referirse a la urbe londinense:

Se dedicó a estudiarlo todo, en aquella ciudad-monstruo de dos millones de habitantes, capital del más grande imperio del planeta, sede de las fábricas más pujantes y de las fortunas más cuantiosas, para mostrar al mundo como, detrás de esa fachada de prosperidad, lujo y poderío, anidaban la más abyecta explotación, las peores iniquidades, y una humanidad doliente padecía villanías y abusos a fin de hacer posible la vertiginosa riqueza de un puñado de aristócratas y propietarios. (401)

En la imagen anterior se contraponen aspectos sublimes de poderío y grandeza a la abyección más denigrante que aparece oculta tras la imagen de riqueza. Entonces se personifica en ese espacio urbano el mismo juego de contrarios que definen a los protagonistas de la novela: la sublimación artística y creativa junto a los aspectos más degradantes como la enfermedad y la decadencia física.

El espacio urbano se articula como un mundo sórdido e impuro que impide tanto el desarrollo individual como la estabilidad social, cosa que refleja la realidad histórica del momento.¹² El imaginario de las ciudades europeas como espacio de progreso se desestructura en la loca carrera de industrialización pues el sistema había dejado relegados a grandes colectivos como los obreros y mujeres por los que lucha Flora porque, como bien advierte Oswaldo Estrada refiriéndose a la sociedad peruana reflejada en Travesuras de la niña mala, “lo malo de esta ruta hacia un supuesto estado de modernidad es que sigue siendo accidentada, parece un laberinto sin salida, o un camino demasiado *ancho o ajeno* para los que comienzan, continúan y terminan la vida al margen del poder” (170; cursivas en el original). La denuncia del capitalismo y el desaforado urbanismo en la novela se expone desde la concepción formulada por Williams cuando cita en The Country and the City el desajuste del progreso económico conseguido a expensas de la injusticia social:

¹² En 1836, un corresponsal escribía a *La Phalange*: “Moralistas, filósofos, legisladores, aduladores de la civilización, he aquí el plano de vuestro París puesto en orden, he aquí el plano perfeccionado en el que están reunidas todas las cosas semejantes. En el centro, y en un primer recinto: hospitales de todas las enfermedades, hospicios de todas las miserias, casas de locos, prisiones, presidios de hombres, de mujeres y de niños. En torno del primer recinto, cuarteles, tribunales, comandancia de policía, casa de los esbirros, emplazamiento de los patíbulos, morada del verdugo y de sus ayudantes. En los cuatro extremos, cámara de los diputados, cámara de los pares, Instituto y Palacio del Rey. Al margen, lo que alimenta el recinto central, el comercio, sus bribonadas, sus bancarrotas; la industria y sus luchas furiosas; la prensa, sus sofismas; las casas de juego; la prostitución, el pueblo muriéndose de hambre o revolcándose en el desenfreno, siempre al acecho de la voz del Genio de las Revoluciones; los ricos sin corazón... en fin, la guerra encarnizada de todos contra todos. (Cit. en Foucault, Vigilar y castigar 286)

There was thus a continuing contrast between the extraordinary improvement of the land and the social consequences of just this process, in the dispossessed and the vagrants, and the old, the sick, the disabled, the nursing mothers, the children who, unable to work in these terms, were seen as merely negative, an unwanted burden. To see the paradox of successful production and these human consequences would be to penetrate the inner character of capitalism itself. (82)

La rebelión ante la injusticia social que implica el progreso es el germen de las ideas revolucionarias de Flora, quien expone realidades e individuos silenciados — marginales— para cuestionar una vez más las acciones represivas, los instrumentos de dominación y el discurso hegemónico sobre lo que constituye la identidad nacional, el progreso o la historia. Por eso su viaje es un viaje contestatario que desarticula desde dentro el *statu quo* impuesto desde la oficialidad, ejemplificando que “un novelista como Vargas Llosa nos deja ver cómo estos organismos sociopolíticos influyen en la interioridad de sus personajes” (Estrada 170)

La diferenciación entre las utopías de Flora y Paul radica en el locus de ubicación de las mismas pues mientras Flora busca el cambio dentro del espacio europeo, el pintor necesita viajar al otro lado del mundo para lograr sus fines artísticos. En efecto, la novela cuenta que el personaje decide emprender un viaje a otras tierras que lo lleven lejos de los círculos parisinos y que le permitan alcanzar la plenitud vital que le ha sido denegada allí, de modo que el pintor aparece como un individuo en franca huida de la enajenación que representa Europa. Después de breves estancias en el Caribe, decide abordar territorios aún más lejanos. Es así como llega a Tahití, su primer destino en la Polinesia, que se le presenta al principio como el ansiado paraíso. Estas islas, al otro lado del mundo, simbolizan la anhelada libertad únicamente posible en este apartado lugar de la civilización. La exaltación primera de los parajes tahitianos muestra que el espacio enunciador todavía se articula en torno al imaginario del locus amenus y el exotismo del

trópico. El paisaje idílico de Tahití propicia un impulso creativo inmediato en el artista, quien una vez instalado en Mataiea “empezó a pintar, con verdadera furia creativa” (27). Al mismo tiempo se desmorona el cliché de París como lugar por excelencia para pintores y artistas, ya que sólo cuando se ausenta de aquella atmósfera enviciada logra la inspiración necesaria para recrear un arte pleno, sin represiones ni límites impuestos. El espacio físico que encuentra al llegar a las islas, aquella naturaleza sin domesticar, provoca un cambio en su actitud ante el mundo: ahora era más libre, más audaz (28). Imagen que se convierte en referencia significativa para su arte ya que la naturaleza salvaje/incivilizada que recibe al artista en los mares del Sur influye sobremanera en el excepcional desarrollo de sus aptitudes creativas. La creación artística se supedita entonces a la percepción del espacio virginal que rodea al artista. Esta estructura espacial puede interpretarse desde el concepto de cronotopo propuesto por Bakhtin (The Dialogic Imagination 84), puesto que en ella observamos la consabida correlación entre los espacios bucólicos y la naturaleza ubérrima como propiciadores de una fuerza/inspiración creativa que alcanza su cenit para el pintor.

Lo anterior subraya la íntima conexión entre la influencia ambiental y lo anímico pues, al igual que Flora sentía un ambiente hostil paralelo al fracaso de su proyecto, las emociones de Paul se proyectan también en el espacio físico que le rodea. A su llegada se siente pletórico ante la grandiosidad de un paisaje bucólico y virginal al mismo tiempo que va deshaciéndose de la carga de resentimiento que lo embargaba en París. Una explosión de luz y color, una exaltada luminosidad invade las pinturas de Koke y todo ello, en una relación recíproca perfecta, se refleja en su estado anímico porque “se sentía bien en ese entorno de luminosidad tan viva, de colores tan nítidos y contrastados, de

calor y rumores crecientes, animales, vegetales, humanos, y el eterno sonsonete del mar”

(67). Los ambientes urbanos —infames, abyectos— que tanto Flora como el artista

detestan, contrastan nítidamente con el espacio virginal celebrado por Paul:

En la verde penumbra, tachonada de brillos, conmovida por cantos de pájaros que aún no conocía, aspirando ese aroma húmedo, oleaginoso, vegetal, que penetraba por todos los poros de su cuerpo, Paul sintió una sensación embriagadora, plena, exaltante, como producida por un elixir mágico. (71)

Paul se presenta como el primer hombre, un Adán asombrado ante unos animales y

realidades que conoce por vez primera. Al contemplar tanta perfección sólo es posible

una consiguiente internalización de la belleza exterior que lleva a una plenitud rayana con

la divinización:

El espacio era verde azul, no piaba pájaro alguno y, salvo el rumor de la corriente contra las piedras, había un silencio, una tranquilidad y una libertad que, pensaba Paul, debieron ser los del Paraíso terrenal (72).

La belleza deslumbrante y exótica del trópico no deja de asombrarlo: “la luz, la exuberante vegetación y belleza naturales, las costumbres exóticas y la cordialidad de los nativos no lo defraudaron” (Pinturas 155) y el hombre llega a creer que la pureza virginal de las islas frenará también el avance de su enfermedad porque “[e]n ese nuevo ambiente, fresco y virgen, la enfermedad impronunciada se detendría. Era posible que allá volvieras a empuñar los pinceles, Paul” (297).

Sin embargo, pronto asistimos a la progresiva desacreditación de todos sus deseos y esperanzas pues la liberación resulta ser breve y, como si de un pecado original se tratara, la marca del dolor reaparece para ir invadiendo lenta pero inexorablemente su existencia. Comprueba desolado el avance irremediable de la enfermedad porque los síntomas del mal reaparecen con virulencia al llegar a las islas debido a la natural progresión de la enfermedad y a la decepción que lo afecta al darse cuenta de que el

espacio concebido como idílico no era el imaginado desde la decadente Europa. El cronotopo naturaleza/creación queda desarticulado al proyectarse sobre él la degeneración física que comienza a abrumarlo en aquellos mismos parajes en los que nota alarmado la progresiva occidentalización de la que son objeto. La realidad se impone a su sueño cuando repara que la ambición humana también domina a la sociedad tahitiana. Entonces, después de vivir unos años en Tahití, asqueado por “la corrupción y la opresión que acompañaban al gobierno colonial francés” (Pinturas 155), decide viajar a las distantes islas Marquesas.

El motivo del viaje, siempre con el objetivo de encontrar un espacio utópico donde lograr la culminación artística, se convierte así en el *leitmotiv* de una vida que se impulsa, como dice Fiorentino, “en pos de una meta inalcanzable y siempre aplazada, ya que cada meta es el punto de partida hacia un nuevo destino.” Ese constante desplazamiento se entrelaza con el aplazamiento del deseo en una recíproca relación de estímulo/propulsión entre el movimiento físico y el anhelo psicológico en búsqueda de lo utópico. El idealista Paul recorre medio mundo persiguiendo un paraíso que le permita encontrarse y aceptarse a sí mismo y la novela demuestra que ese empeño va a determinar toda su existencia:

Llevaba un cuarto de siglo siguiendo el rastro de ese mundo paradisiaco, sin encontrarlo. Lo había buscado en la Bretaña tradicionalista y católica, orgullosa de su fe y sus costumbres, pero ya la habían mancillado los turistas pintores y el modernismo occidental. Tampoco lo encontró en Panamá, ni en la Martinica, ni aquí, en Tahití . . . Por eso, debía partir. . . . Se internaría en los bosques hasta dar con una aldea aislada, que sería su hogar. (209)

Las islas Marquesas son el último destino de su viaje y también el lugar donde decide que quiere morir. Cuando descubre el bellissimo paraje en el que se asentará la casa de sus sueños, vuelve a renacer la euforia del hombre: “¡Qué alaridos de entusiasmo darías,

Vincent, si vieras esta luz todavía más blanca que la de Provenza, esta erupción de buganvillas, helechos, acacias, cocoteros, enredaderas y árboles del pan, que, deslumbrado, estaba viendo Koke!” (328). Pero muy pronto Paul sucumbe de nuevo en este recién descubierto paraíso “rodeado de marquesanos que, como él, se hundían en la ruina, la inacción, la degradación, la desmoralización” (341), mostrando que los nativos, antes imaginados como seres felices, se perciben ahora como víctimas de los mismos vicios que acechan al enfermo pues son también una proyección del estado espiritual del pintor. Lo otro, todo lo que no es el sujeto, es siempre un reflejo que emana del mismo sujeto. Se aúnan entonces el desaliento físico y anímico para proyectarse en un espacio que había sido concebido como un paraíso y cúspide de creación y ahora se imagina alejado y perdido.

Es ese mismo espacio, la bahía donde se encuentra la última morada del pintor, donde se muestra la otra cara de una Naturaleza poderosa. Unos días antes de su muerte, comienza un aguacero que simboliza el cercano final, tanto de la existencia de Paul como del mundo tal y como lo conocen hasta entonces él y sus amigos de la isla: “En los años que llevo aquí, nunca vi llover así” (377), confiesa Ky Dong. “Algo malo va a pasar,” secunda Tioka. Sin embargo, Koke espera sin temor una muerte ya anunciada y anima a sus amigos a beber porque acaba de empezar el fin del mundo en las Marquesas (384). Él decide quedarse en la cabaña anegada de agua porque, exclama exultante: “¡El fin del mundo es mi elemento, señores!” (390), aludiendo al factor de vivencia extrema que ha marcado su vida.

Las últimas páginas revelan a un hombre sin miedos, preocupado sólo por “los miles de pájaros . . . , los gatos salvajes y . . . los gallos cantores de Hiva Oa que estaba

asesinando el temporal” (382) en un guiño de defensa ecológica que también veremos en las otras novelas. La visión del paraíso imaginado transformado en un lodazal inhóspito resulta elocuente y conmovedora. Después de aguantar los manotazos del viento y la lluvia, únicamente le queda a Paul esperar la muerte, soportando estoico el dolor físico que se agrava en los últimos momentos.

La dualidad que se percibe en torno al espacio queda patente hasta el fin por las paradojas y dualidades que observamos en él. Como veremos también en El sueño del celta, los personajes de las dos novelas creen haber contraído el germen del mal al llegar al trópico (para Paul, Panamá; para Roger, el Congo), justo aquellos lugares donde esperaban cumplir sus sueños, lo cual es indicativo del proceso de desmitificación espacial que se destaca en el texto. Se formula entonces una imagen estereotipada del espacio tropical como lugar de sexualidad apasionada pero también como foco de contagios, idea señalada por Sontag al referirse al sida, enfermedad que “[it] is understood as a tropical disease: another infestation from the so-called Third World . . . as well as a scourge of the *tristes tropiques*” (139-40). Todo lo anterior pone de relieve dos rasgos significativos en cuanto a los espacios. Por una parte, se repite en varias ocasiones la incertidumbre sobre el origen del contagio, cuestión que nunca termina de resolverse, confirmando la imposibilidad de establecer verdades absolutas. Por otra parte, el trópico se despoja también de atributos que lo mitifican dando lugar a un juego de dualidades donde el espacio enunciador se articula como una utopía/distopía propiciada porque el contexto geográfico se articula como una especie de “Otro,” esa realidad no existe nunca objetivamente, sino como una superficie especular en la que los protagonistas proyectan su propia subjetividad y en la que articulan sus fantasías, deseos

y frustraciones. Ambos, Paul y Roger, habían dejado Europa atraídos por la aventura y el exotismo y por eso resulta paradójico que esas tierras donde esperaban encontrar la libertad y la plenitud se conviertan también en el origen de sus males. Es así como el espacio tropical se inscribe en una estructura dual que habíamos visto también con referencia a las utopías de los personajes y la enfermedad y que volvemos a comprobar con respecto a los espacios enunciadores. Panamá, Guayana, Tahití o las islas Marquesas, todos ellos se exponen como lugares propicios para la creatividad y la liberación sexual pero también como el origen o el lugar de avance del contagio sifilítico que acabará con la vida del protagonista. Por lo tanto, esos lugares son el *locus amoenus* y el lugar infierno, espacio amado y odiado al mismo tiempo, contradicción que imposibilita la reducción de la realidad a una única verdad inmóvil. Así como los personajes se exponen entre las grandezas y flaquezas que definen la naturaleza humana, también la naturaleza física se presenta a la vez como lugar liberador pero también opresor.

Aun a pesar de las adversidades que sufre el personaje tanto en la Polinesia como en las Marquesas, el entorno privilegiado que había contemplado en aquellas islas constituye todavía el invaluable secreto que puede llevarse consigo porque sólo él sabe que sí existen los caballos rosados de sus cuadros mientras los europeos “[n]o podían sospechar que, en las Marquesas, la bola de fuego del sol antes de hundirse en el mar enrojecía los seres animados e inanimados, irisando por unos momentos milagrosos toda la faz de esta tierra” (472). Las islas se siguen mostrando en el texto como un espacio único donde el protagonista consigue superar anquilosamientos culturales que lo llevan al arte por excelencia. Solamente en este lugar de hibridez entre dos culturas consigue el artista imponerse a anclajes sociales o culturales. Es un espacio privilegiado que Homi

Bhabha, hablando de la dinámica del encuentro de culturas, denomina *el tercer espacio*, el cual permite “eludir la política de la polaridad” (“Cultural Diversity” 205) porque en él se superan reduccionismos empobrecedores. Se produce entonces la superación de parálisis y binarismos improductivos para dar lugar a un arte que adquiere dimensiones insospechadas porque es capaz por ejemplo de apropiarse de los “caballos rosados” desconocidos en la pintura europea.

El protagonista, receptor de un conocimiento y una experiencia únicos, inaccesibles para la mayoría, puede asimilar dos mundos distantes desde la superioridad que otorga la distancia. Entonces, tanto Flora como Paul se inscriben en el texto como sujetos que se desenvuelven en un entorno dialógico e híbrido porque la historia se recuenta a través de voces subalternas enunciadas desde la periferia alejada del imperio europeo pero inscrita en él, lo cual facilita el acceso a realidades vedadas al Otro (el europeo) y que también habían estado ocultas a los personajes hasta ahora. Por eso el texto se enuncia, según sostiene Dieter Oelker, “como una indagación autobiográfica que toma la forma de un *proceso de aprendizaje*” (64). Al tiempo que los protagonistas se familiarizan con nuevos espacios y alteridades descubren dentro de sí mismos aspectos silenciados con los que deben negociar una identidad en proceso permanente de formación.

Son precisamente estos espacios los que testimonian el descubrimiento de la homosexualidad por parte de Paul. En aquellas islas apartadas de la ‘represiva Europa,’ es donde Gauguin descubre rasgos femeninos de sí mismo que ignoraba, como cuando es sodomizado por el nativo Jotefa y reconoce que “en el fondo de [s]u corazón, escondido en el gigante viril que era[s], se agazapaba una mujer” (73). El protagonista explora su

propia otredad, aterradora y atrayente, al tiempo que descubre al Otro. Paul, como muchos de los personajes que vemos en esta disertación, ha emprendido, al mismo tiempo que el viaje literal, otro interior que conduce al descubrimiento de aspectos escondidos y perturbadores que le llevan a cuestionar su identidad. La liberación de los tabúes sexuales que lo embargaban forma parte de la plenitud que experimenta a su llegada a las islas/paraíso.

En este sentido, los personajes aparecen como sujetos privilegiados, ya que gracias a sus viajes acceden a una zona de conocimiento caracterizada por la hibridez cultural y únicamente posible en el (des)encuentro entre culturas. Se trata de las “contact zones” de Pratt a las que hacíamos referencia anterior: espacios de fricción donde abundan los encuentros y desencuentros culturales, “social spaces where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination —such as colonialism and slavery” (Imperial Eyes 4). Estos son precisamente los entornos en los que se desenvuelven los personajes, espacios definidos por la existencia de distintas culturas o clases sociales. Con Flora accedemos a las clases más desfavorecidas en el seno de la nación francesa y mediante Paul somos testigos del choque cultural entre el colono y el colonizador. Los dos protagonistas de El Paraíso en la otra esquina, así como también Roger Casement en El sueño del celta, señalan la pobreza del pensamiento europeo porque ponen en evidencia que aquel carece de perspectiva suficiente como para apreciar la otredad de manera cabal. Los personajes son conocedores de primera mano de la realidad de la explotación y su juicio de valor sobre la errónea perspectiva europea encuentra plena validación desde la “zona de contacto” y en la convivencia cotidiana con ‘el otro.’ De esta manera, las novelas

muestran un fenómeno contrario al que la crítica canadiense señala en cuanto a la mayoría de escritos de viajes del siglo diecinueve: “European travel writing interacted with enlightenment natural history to produce a Eurocentered form of global or ‘planetary’ consciousness” (Pratt 5). En estas novelas los viajes de Roger y Paul fuera del imperio europeo, al igual que el de Flora dentro de Francia, desestructuran el logos ideológico de dicho imperio.

Sin embargo, existe una diferenciación importante en torno al rol del entorno para la vida de los protagonistas pues mientras el ambiente urbano que rodea a Flora se describe mayormente como decadente y pernicioso para su salud física y mental, en el caso de Paul, a pesar de las decepciones, la relación armoniosa con el entorno sigue estando presente. En este sentido, aparece formulada en el texto una clara escisión entre lo urbano, caracterizado por connotaciones negativas asociadas al desarrollismo industrial capitalista, frente al ambiente siempre ensalzado de lo natural. La idea anterior se perfila como uno de los demonios más insistentes del escritor pues en todas estas novelas los espacios naturales se imponen a la cultura urbana y occidental. Así pues, la reflexión que hace Ileana Rodríguez con referencia a La casa verde sobre la obsesión de Vargas Llosa con la selva y lo selvático y su relación con el afán positivista y civilizador del escritor (32) no se puede aplicar a estas novelas recientes donde los espacios urbanos son una y otra vez denigrados.

La riqueza natural de las islas sigue sorprendiendo e inspirando al artista hasta el final. Por eso el contacto beneficioso con el entorno ejerce una influencia positiva en su arte que contrarresta el estado pernicioso en el que se encuentra su salud. Solamente en este sentido se evidencia el éxito del proyecto artístico que lo guía. Ciego y enfermo, a

pocas horas de la muerte, Paul —a pesar del diluvio— se siente también contento rodeado de “una atmósfera tibia, bienhechora, una suave brisa aromada de sándalo” (421). El contacto con otros espacios es un elemento esencial para el aprendizaje adquirido por el pintor.

La importancia del espacio contextual y geográfico como marcador psicológico y sociológico es patente en el texto. Como veíamos que ocurría con el plano fisiológico, también los espacios físicos redimensionan la reescritura de las historias desde perspectivas alternas. Las ciudades descritas por Flora así como el trópico de Paul se convierten de esta forma en objetos históricos que ofrecen otras visiones de su historia desde ángulos divergentes.

CAPÍTULO 3: LA FIESTA DEL CHIVO

1. Desestructuración de la dictadura.

La denuncia política y social junto a la crítica del dictador dominicano Rafael Leónidas Trujillo (1891-1961) son los resortes que reflejan en esta novela las “peleas novelescas contra los dogmas y los fanatismos” (Ramírez 36), pues se da en ella una sistemática denuncia del despotismo autoritario proyectado en el régimen político establecido por el dictador. La Fiesta del Chivo (2000) relata la desestructuración de un país y simultáneamente la desmitificación del dictador para lograr así reflejar la denuncia de todo sistema despótico y dogmático basado en la represalia. Este rechazo es uno de los *demonios* más constantes en la novelística de Vargas Llosa.

La novela relata que Urania Cabral, protagonista ficticia de la novela, llega en el año 1961 a Santo Domingo, después de una ausencia del país por más de treinta años, para rescatar del olvido la historia de dos hombres y un país. Es ella quien saca a la luz la historia silenciada en los libros de texto, aquella que no coincide con la versión oficial. De esta forma, la novela se articula como una rememoración que se apropia de la versión institucionalizada de la historia del trujillismo para reescribirla desde ángulos marginales, uno de los cuales es la perspectiva de la voz femenina. Son los aspectos más íntimos y privados de los personajes los que salen a relucir a través de los recuerdos de la mujer, aquellos que constituyen lo que Liliana Jiménez Ramírez denomina “intimidad negada a los historiadores” (128) y que ahora se convierten en material estratégico del recuento

histórico.

La protagonista narra, desde la periferia y contra una dictadura homocéntrica, unos hechos distantes en el tiempo, pero centrales para su vida. Urania vuelve a la isla para lo que Homi Bhabha califica de “restaging the past” (The Location of Culture 2) o redefinir el pasado, porque a través de la voz disonante de la mujer se enajena la visión institucionalizada para ofrecernos el otro Trujillo, el lado oculto del ‘mito.’ Esta voz femenina es la que cuestiona la univocidad de la “verdad” oficial pues a través de ella se introducen en el texto, de nuevo usando las palabras de Bhabha, “incommensurable cultural temporalities into the invention of tradition. This process estranges any immediate access to an originary identity or a ‘received’ tradition” (2). El pasado se desentierra y se disocia de la versión impuesta por la tradición para que pueda ser enjuiciado y cuestionado. La llegada de la mujer a la capital dominicana es el evento que desata la imperiosa necesidad del personaje/escritor de recontar la historia del trujillismo. Esta es la función de Urania Cabral en el relato: establecer la conexión entre el presente y el pasado para cuestionar el último y enjuiciar el primero. Esta dinámica es lo que Mikhail Bakhtin define como una interacción dialógica con lenguajes y significados pasados que nunca dejan de redefinirse: “Even *past* meanings, that is those born in the dialogue of past centuries, can never be stable (finalized, ended once and for all) —they will always change (be renewed) in the process of subsequent, future development of the dialogue” (Speech Genres 127). El diálogo de Urania con su pasado redimensiona la significación de ese mismo pasado, de modo que la historia oficial del trujillismo se contrapone ahora a la historia personal de la mujer para restarle univocidad y desestabilizar su centro. Es a través de ella que testimoniamos la desestructuración de un

régimen y asistimos a la caída del hombre que lo creó y, con ello, a la desmitificación de todo sistema político basado en la violencia y la represión.

No es solo la voz de Urania la que escuchamos en el relato sino que éste se articula a través de varias perspectivas que logran que el discurso institucionalizado se reescriba desde voces subalternas: junto al de Urania aparece el discurso mental de un Trujillo desconocido, desenmascarado y frágil contrapuesto también a la visión silenciada de sus asesinos. Estas voces en conjunto revelan aspectos incógnitos, desvelando así en parte la cara oculta del mito y exponiendo un punto de vista alternativo al de los recogidos en el discurso historicista. Todas estas voces se aglutinan en torno a una *vox narratio* enunciativa que se presenta también como omnisciente. Es ese narrador diegético quien va cediendo la palabra a los demás personajes. Los capítulos de la novela se van alternando en una estructura tripartita que permite un diálogo entre dichas voces, caracterizado por la heteroglosia y la polifonía. Según Bakhtin, es esa colección de opiniones diversas la que hace posible un diálogo abarcador porque “[it] represents the co-existence of socio-ideological contradictions between the present and the past, between differing epochs of the past, between different socio-ideological groups in the present” (The Dialogic Imagination 291). Únicamente a través de este diálogo crítico con la Historia podemos acceder a las voces silenciadas y establecer la conexión entre el pasado y el presente. Esta secuencia dialógica multidimensional sirve para contraponer el Trujillo histórico —la verdad impuesta— a la voz disidente de sus asesinos y la de Urania.

De este modo, la desestabilización del discurso dictatorial se lleva a cabo en varios frentes. Siguiendo una estructura concéntrica, la labor desmitificadora se origina

en el logos ideológico del dictador, sus razonamientos y sus pensamientos para desplazarse después a la crítica a sus seguidores, extendiéndose al conjunto de la sociedad dominicana y por último, a la ideología política y social en la que se asienta la dictadura.

a. Deslegitimación del dictador

La novela describe ciertos rasgos atribuidos a Trujillo que le confieren un poder ilimitado, consagrándolo como mito. Se trata de cualidades físicas y psicológicas que son en realidad estrategias usadas por el sagaz anciano para ayudarlo a perpetuar una imagen impoluta. Sin embargo, el relato se encarga de aportar copiosos ejemplos que prueban la desestabilidad psicológica y el deterioro físico que sufre, éste último analizado en el siguiente apartado. Al exponer dicha disfuncionalidad se evidencia implícitamente la insostenibilidad e inadecuación del régimen político que instauró pues los errados pensamientos y monólogos del dictador deslegitimizan las bases de su poder. En efecto, la personalidad del tirano, que podríamos clasificar como maniática, se caracteriza por rasgos que pasaremos a analizar, como la necesidad obsesiva del control, paranoias sobre la ingratitud de la que se siente víctima, sentimientos de odio desaforado, inseguridad frente a la adulación popular y la de sus súbditos, desprecio hacia sus más allegados, sentimientos de oprobiosa soledad así como un carácter megalómano. Todo ello prueba el complejo de inferioridad que subyace bajo la aureola de mitificación y grandiosidad que lo rodea, del mismo modo que el desencanto con su entorno alude en realidad a lo erróneo de su conducta como político y a su mismo desengaño, nunca cabal ni explícitamente expresado por el anciano, con el régimen opresivo que dirige.

La obsesión por el control es uno de los rasgos que mejor define la personalidad del anciano, dicha obsesión lo lleva al desprecio de todo aquello y aquellos que no considera perfectos; para él, el orden y la disciplina son elementos de vida o muerte y cualquier desviación del ideal introduce un profundo malestar y una preocupación delirante en él. De hecho, la obsesión del anciano con la proyección de una imagen exterior impecable, tanto suya como del séquito de seguidores, es una expresión más de la necesidad de control y enmascara el miedo a que se descubra la otra realidad, el espacio íntimo donde el dictador sabe que no es el mito que representa ante el pueblo.

La imagen de un ser todopoderoso y controlador, experto en el manejo y control de la mente humana, que contempla, divertido a veces, aburrido otras, cómo sus súbditos y aduladores compiten por ganar su atención sirve también para ratificar el mito del “padre de la Patria,” sujeto omnipresente que todo lo puede y todo lo ve. El Maquiavelo dominicano se vanagloria de ser “maestro manipulador de ingenuos, bobos y pendejos . . . astuto aprovechador de la vanidad, la codicia y la estupidez de los hombres” (107). Trujillo es un experto conocedor de las relaciones de poder y de la sociedad dominicana. Los senadores y asistentes del general se muestran como títeres al antojo del dictador quien se complace en verles ocupados “en la eterna competencia en que vivían por los favores del Jefe, por ser reconocidos, mencionados, elegidos,” y todo con el fin de lograr su atención y beneplácito. El Generalísimo, se nos dice, “sintió ternura por estos diligentes vástagos, a los que tenía viviendo treinta años en perpetua inseguridad” (227). En efecto, la imagen que se expone es la de un anciano, paternalista a veces, cruel a menudo: “A Trujillo le divertía —un juego exquisito y secreto que podía permitirse— advertir las sutiles maniobras, las estocadas sigilosas, las intrigas florentinas que se

fraguaban uno contra otro” (232). El juego de intrigas es una definición acertada para referirse a las relaciones entre aquellos hombres que son también parte del gobierno del país. Las humillaciones que recaen sobre ellos son constantes a lo largo de la novela y ponen de manifiesto la ingratitud que el anciano cree ver en todos aquellos que lo rodean. Ese sentimiento, veremos, es sólo el resultado lógico de un poder político y social basado en un entramado nocivo de relaciones humanas. Será un elemento más que contribuya a la sistemática desmitificación del poder represivo. Duda también de estos hombres, incluso de los que más le habían probado su fidelidad a lo largo de los años. Así, la adulación que exhibe el senador Chirinos, uno de sus ayudantes más cercanos, sirve de contrapunto a las dudas que muestra el mandatario. Cuando Chirinos recalca que ninguno de los hombres fuertes del régimen había sacado mucho dinero del país porque “nadie pensó jamás que el régimen pudiera acabarse . . . ¿Quién iba a pensar que un día la tierra podría girar alrededor del sol?” (163), Trujillo le espeta que él mismo, Chirinos, había sacado sus pesitos pensando que el anciano no iba a ser eterno. Por supuesto, las negativas y halagos del senador sirven sólo para corroborar el escepticismo del tirano.

Los objetivos de la ira de Trujillo son varios. A la Iglesia católica la considera uno de sus acérrimos enemigos y no escatima insultos hacia ella, como cuando recuerda la Carta Pastoral del Episcopado que fue leída en todas las misas: “¡Los maldecidos! ¡Los cuervos! ¡Los eunucos! Hacerle eso a él, condecorado en el Vaticano, por Pío XII, con la Gran Cruz de la Orden Papal de San Gregorio” (31).¹³

¹³ La novela se refiere a la Carta Pastoral del 25 de enero de 1960 firmada por las más altas autoridades eclesiásticas del país y que supuso un ataque mortal al régimen al que había apoyado ciegamente hasta entonces. Transcribimos algunos de los párrafos que dan muestra del tono recriminatorio de la circular y de la veracidad con que la novela da cuenta de la reacción del mandatario al documento histórico:

Antes de concluir la presente Carta, no podemos sustraernos al grato deber de comunicaros que, acogiendo paternalmente vuestros llamamientos —que hacemos nuestros—, hemos dirigido, en el

El mandatario también duda de la fidelidad que le guardan las clases populares. Cuando se le acerca una prolífica madre a asegurarle que todos sus hijos darían la vida por él si se presentara la ocasión, Trujillo piensa para sí mismo, “No te creo, pendeja” (30), mostrando elocuentemente el desprecio hacia el pueblo a quien considera esencialmente desleal a pesar de las continuas muestras de devoción que le ofrece. El anciano alude al sentimiento contradictorio que le causan sus súbditos pues, al tiempo que asegura sentirse unido a la República Dominicana por lazos demasiado fuertes, no escatima adjetivos que muestran su menosprecio a los dominicanos:

Nada ataba tanto como la sangre, cierto. Sería por eso que él se sentía tan amarrado a este país de malagradecidos, cobardes y traidores. Porque, para sacarlo del atraso, del caos, la ignorancia y la barbarie, se había teñido de sangre muchas veces. ¿Se lo agradecerían en el futuro estos pendejos? (97-98)

Trujillo no tiene fe en el apoyo del pueblo. El constante desprecio que muestra proyecta la inseguridad que siente de sí mismo como político y también como hombre, pues es evidente que no ha sabido cultivar relaciones sociales merecedoras, ni establecer un sistema político justo que legitime las razones de su poder. En realidad, más que rasgos que definen la cultura dominicana, las críticas que Trujillo vierte sobre los dominicanos apuntan al debilitamiento de un sistema político basado en la represión y el crimen. De este modo, el desengaño del anciano proyectado hacia ‘el otro’ puede consustanciarse en un alegato contra el régimen político que él mismo creó y lleva en última instancia al desmoronamiento de los débiles muros de contención que apuntalaron su gobierno.

ejercicio de nuestro pastoral ministerio, una carta oficial a la más alta Autoridad del país, para que, en un plan de recíproca comprensión, se eviten excesos, que, en definitiva, sólo haría daño a quien los comete, y sean cuanto antes enjugadas tantas lágrimas, curadas tantas llagas y devuelta la paz a tantos hogares.

Seguros del buen resultado de esta intervención, hemos prometido especiales plegarias para obtener de Dios, que ninguno de los familiares de la Autoridad experimente jamás, en su existencia, los sufrimientos que afligen ahora a los corazones de tantos padres de familia, de tantos hijos, de tantas madres y de tantas esposas dominicanas. (Tony Raful, 103)

El desprecio es también evidente cuando el dictador se refiere a sus enemigos políticos como “las peores basuras humanas, esas viudas, hijos o hermanos de los traidores” (35), hacia quienes debe contener la rabia que le provocan. Los otros enemigos, los políticos y mandatarios de otros países, “esa caterva de envidiosos” (91) como Fidel Castro o Muñoz Marín, merecen asimismo el odio del Jefe, quien recalca cuán diferente es de aquellos, aludiendo a su superior sentido de responsabilidad. Él no huirá de su país como todos ellos habían hecho o supone que harán. Trujillo morirá honorablemente dentro de la isla que lo vio nacer y “viviría hasta el último minuto en este país que gracias a él dejó de ser una tribu, una horda, una caricatura, y se convirtió en República” (158).

Estados Unidos es el objetivo de un sentimiento de amor/odio por parte del dictador. Por una parte expresa admiración a un país que le enseñó todo lo que sabe gracias a los marines americanos. En una cena con el diplomático americano Simon Gittleman, Trujillo muestra emociones opuestas, recordándole que “a pesar de lo mal que se porta [Estados Unidos], yo no le guardo rencor a tu país. Porque a los marines les debo lo que soy” (228). Dice, sin embargo, que se siente al mismo tiempo decepcionado por las acciones llevadas a cabo por los americanos. Ante la preocupación de que congelen sus cuentas bancarias en el país del norte, el dictador expresa la decepción acostumbrada: “lo que ocurría con Estados Unidos, el país al que su régimen dio siempre el voto en la ONU para lo que fuera menester, lo sublevaba. ¿De qué sirvió recibir como príncipe y condecorar a cuanto yanqui pusiera los pies en esta isla?” (161). El desencanto del militar expresa en realidad una frustración ante su propio quehacer como político. En la cúspide de un poder sostenido únicamente por medio del terror y la opresión, al anciano lo

embargan sentimientos condenatorios de soledad, desesperanza y rabia.

En efecto, el tema de la soledad ocupa un lugar importante en la novela y ha sido mencionado por varios críticos. Jiménez Ramírez señala que “en el caso de Trujillo se hace referencia al aislamiento a que lo reduce justamente la incompreensión de su visión del poder por parte de quienes lo rodean” (122). La soledad del dictador constituye uno de los pocos elementos que ayudan a otorgar compasión a la figura patética y tiránica de Trujillo proyectada en el relato. Al mismo tiempo, se expone como el justo castigo al mal gobierno del dictador. Es necesario mencionar que el sentimiento de soledad de Trujillo es común a los protagonistas de las novelas estudiadas y junto a ella existe también un marcado aspecto narcisista señalado por Oelker al referirse a Flora Tristán y Paul Gauguin (71). Todos los personajes sienten que están haciendo historia aún en la singularidad de sus vidas. Flora Tristán es marginada por ser ‘diferente’ en una sociedad machista y Paul Gauguin es también apartado sin poder integrarse plenamente ni en la sociedad occidental ni en la nativa. Sin embargo, los delirios de grandeza y la obsesión con el poder de los que da continuas muestras Trujillo, quien, en la cúspide del poder se siente elegido, solitario y megalómano son inexistentes en los otros protagonistas, en los que se refleja sobre todo un sentimiento de soledad y marginación.

La incapacidad del anciano para establecer una comunicación profunda con sus más allegados, incluso con aquellos afines a la dictadura, expone las taras psicológicas de la figura adulada públicamente. El desapego hacia el tirano que muestran incluso sus más allegados agrava su aislamiento y es un elemento más que acentúa la derrota del hombre político que no ha sido capaz de cultivar buenas relaciones humanas. El fracaso personal se aúna así al de su proyecto político porque la soledad y frustración que embargan al

dictador no se limitan únicamente al ámbito político sino que caracterizan también su vida privada. Las lacras familiares, como él mismo las define, son su talón de Aquiles ya que, de todas las desilusiones que caracterizan los últimos meses de la vida del ‘Benefactor,’ las que más le duelen son sin duda las que se refieren a su propia familia. De su esposa no hay tanto desilusión como desprecio, de manera que casi no la nombra. Cuando sale a relucir en una conversación con su matarife Abbes García la esposa de éste último, Trujillo le envidia la compañía de una mujer que, aunque fea como un “espantajo,” habría conseguido que “no se hubiera sentido tan solo, a veces, a la hora de tomar algunas decisiones” (97). A su esposa, “vieja avarienta,” la compara con otros políticos como Perón o Batista por la ambición que ciega a todos ellos. Las únicas personas en las que había puesto su esperanza y que podrían haberlo salvado de la soledad son sus hijos pero éstos se pasan la vida “¡[J]ugando polo en París y tirándose francesas, mientras su padre libraba la más dura batalla de su existencia!” (32). Ellos son su mayor desilusión precisamente porque son sangre de su sangre pero infinitamente diferentes, pues no guardan la misma pasión que él por el país (155). En el desinterés de los hijos por seguir su labor radica el origen del desengaño paterno.

A pesar de la variedad e intensidad emocional de la que somos testigos, llama la atención la falta de cualquier atisbo de culpa en el anciano. Prima siempre el sentimiento de desengaño a causa del otro. Todo aquello que ha ido mal en su vida se debe, según él, a la forma de ser de aquellos que lo rodean: “el error de mi vida ha sido mi familia. Mis hermanos, mi propia mujer, mis hijos. ¿Has visto calamidades parecidas?” (159). Así vemos que la auto exculpación es el rasgo que más caracteriza al general cuando analiza su fracaso vital. De ahí que el endiosamiento y la megalomanía sean dos de los rasgos

que derivan naturalmente de la insistencia en culpar a otros por sus deficiencias. Ambos rasgos ayudan a consolidar tanto la confianza personal como el poder público de Trujillo en un momento en que el dirigente se siente especialmente vulnerable.

En efecto, la divinización del anciano se expone como uno de los instrumentos de los que se vale la dictadura a fin de legitimarse. Sin embargo, esa misma estrategia demuestra también la debilidad de un régimen basado en la ridícula comparación del tirano con Dios. A lo largo de la novela se hace alusión a los milagros bíblicos que el dictador se auto atribuye. En una ocasión, expresando malestar con su esposa, recuerda el personaje el alcance de su poder: “La Prestante Dama era escritora y moralista. No gracias a ella, sino a él, como todo lo que ocurría en este país hacia tres décadas. Trujillo podía hacer que el agua se convirtiera en vino y los panes se multiplicaran, si le daba en los cojones” (28). El dictador aparece como un ser altamente divinizado en la anterior cita y es que en este personaje se materializan todos los demonios del escritor en torno a la figura autoritaria. En palabras de Clive Griffin, “Vargas Llosa’s Trujillo is not only a particular dictator of a particular country, but represents dictatorship more generally (the novel alludes to many despots: Batista, Duvalier, Franco, Hitler, Pérez Jiménez, Perón, Rojas Pinilla)” (124). Griffin apunta que son dos líderes en particular, Alberto Fujimori y Fidel Castro, los que Vargas Llosa tiene en mente cuando está escribiendo la novela. Se evidencia de este modo que el consabido y viejo demonio del fanatismo se hace palpable en la figura del dictador en esta novela; ese personaje y todos sus acólitos le sirven al escritor para canalizar sus descontentos con la política y sus dogmatismos y autoritarismos.

Así, se señala en el texto que la oratoria oficial también se complacía en

institucionalizar la imagen del dictador dominicano como una excepción histórica, un hombre “de otra moral y otra estirpe,” como recalca Balaguer en uno de sus discursos. El supuesto beneplácito divino del régimen, otra variante de este tópico, se repite en muchos de los escritos y discursos, como el que el mismo Balaguer escribe sobre Trujillo, “Dios y Trujillo: una interpretación realista,” que el dictador rememora con orgullo:

“Una voluntad aguerrida y enérgica que secunda en la marcha de la República hacia la plenitud de sus destinos la acción tutelar y bienhechora de aquellas fuerzas sobrenaturales” —recitó Trujillo, con los ojos entrecerrados—. “Dios y Trujillo: he ahí, pues, en síntesis, la explicación, primero de la supervivencia del país y, luego, de la actual prosperidad de la vida dominicana.” (293)

Es entonces, después de la lectura de ésta y otras publicaciones como las del abogado Peynado, cuando el anciano comienza a convencerse de la verdad de lo que en principio serían simples desatinos. Aquellas palabras y alabanzas repetidas hasta la saciedad obtienen el resultado previsto, pues el mismo dictador se siente transformado ante la revelación: “Eran los argumentos justificando aquella alianza [entre Dios y Trujillo] lo que había sobrecogido a Trujillo como una aplastante verdad. No era fácil sentir en sus hombros el peso de una mano sobrenatural” (294).

El pueblo también acepta la divinización de la figura del dictador al escuchar el discurso de Balaguer y al imponerse el mismo como “lectura obligatoria en las escuelas y texto central de la Cartilla Cívica, destinada a educar a escolares y universitarios en la Doctrina Trujillista” (294). Todo ello va sentando las bases del entramado de poder que la novela se encarga de dismantelar. Una vez se establece la sinonimia entre Trujillo y Dios, se pueden dilucidar más claramente en el texto los atributos fraudulentos que sirvieron al dictador para controlar todo un país como si fuera su pequeña finca. En varias ocasiones la novela presenta al anciano dirigiéndose directamente a Dios, ya sea implorando su

ayuda para darle fuerza y seguir reemplazándolo en el gobierno de “ese país de pendejos” (372) o pidiendo clemencia ante la mala suerte sufrida, por una vida de lucha que “este país ingrato” no agradece (510). El trato familiar del protagonista con Dios necesariamente contribuye a alimentar la creencia en Trujillo como un ser cuasi divino que aún después de muerto conserva su poder. Así lo sospecha Román, uno de los conspiradores del asesinato, quien después de cometido el crimen no es capaz de seguir el plan acordado: “sumido en esa especie de hipnosis pensó que su indolencia acaso se debía a que, aunque el cuerpo del Jefe estuviera muerto, su alma, su espíritu o como se llamara eso, continuaba esclavizándolo” (411).

Sin embargo, el discurso de sacralización de Trujillo, como todos los otros discursos de exaltación, comienza a desmantelarse cuando aparecen los gérmenes de una ideología adversa que atribuye al dictador la culpa de los vicios en los que está cayendo el pueblo y lo compara con el demonio. Antonio de la Maza, por muchos años acompañante del Generalísimo, comienza a convencerse de que:

La Bestia tenía la culpa de que tantos dominicanos buscaran en putas, borracheras y otros descarríos como aplacar el desasosiego que les causaba vivir sin un resquicio de libertad y dignidad, en un país donde la vida humana nada valía. Trujillo había sido uno de los más efectivos aliados del demonio. (246)

El aura de divinidad que Trujillo había alcanzado se descompone hasta el punto de que a todos aquellos envueltos en el complot de su asesinato se les “bendice” antes del hecho. En efecto, monseñor Zanini muestra a Salvador, uno de los asesinos, las palabras escritas de santo Tomás de Aquino: “La eliminación física de la Bestia es bien vista por Dios si con ella se libera a un pueblo” (243). El supuesto beneplácito divino al régimen se ha transformado; la novela muestra que la dictadura se ve ahora como una transgresión, la “cabeza de la hidra” debe desaparecer para que cese la opresión del pueblo. Aunque

perduren los tintes bíblicos que tanto habían contribuido a ensalzar el mito de Trujillo ahora su función es inversa porque las citas bíblicas sirven para justificar precisamente la desaparición del dictador. La caída del mito es necesaria porque sólo después de su muerte puede sobrevivir el pueblo.

La percepción de Trujillo como un individuo contradictorio y definido por múltiples facetas contribuye a la creación del mito pero esos mismos aspectos provocan también el desmoronamiento del mismo. En efecto, el Trujillo que revela el texto es un sujeto camaleónico, hábil conocedor de la naturaleza humana y cambiante según las circunstancias. Antonio de la Maza, que había acompañado por varios años al Generalísimo en sus giras, resume el desengaño de los trujillistas con la doble vertiente de la dictadura y Trujillo a medida que el pueblo va adquiriendo conciencia del alto precio social que lleva consigo el progreso trujillista:

Ese hombre que, según la mitología popular, no sudaba, no dormía, nunca tenía una arruga en el uniforme . . . había, en efecto, transformado este país. Por las carreteras, puentes e industrias que construyó, sí, pero, también, porque fue acumulando en todos los dominios —político, militar, institucional, social, económico— un poder tan desmedido que todos los dictadores que la República Dominicana había padecido en su historia . . . resultaban unos pigmeos comparados con él. (108-09)

También el senador Agustín Cabral, padre de Urania, recuerda esperanzado las dos caras del dirigente, una vez que ha perdido los favores de éste: “Trujillo era magnánimo, cierto. Podía ser cruel, cuando el país lo exigía. Pero, también, generoso, magnífico como ese Petronio de *Quo Vadis?* al que siempre citaba” (280). Más tarde confirmamos que el hombre esperó en vano porque el dictador nunca lo llamó de vuelta a su lado.

La dualidad del sujeto es un elemento persistente en la novelística de Vargas Llosa y no sólo caracteriza al mandatario, sino también a muchos otros personajes de esta

novela que se sitúan en la encrucijada entre la imagen pública y la privada. Se corrobora que la presencia de personajes polifacéticos viene a ser uno de los demonios más insistentes en la obra de Vargas Llosa. Johnny Abbes, el matarife del régimen trujillista, comenta que Fidel Castro parece tropical y apasionado en sus discursos, pero que en lo privado es todo lo contrario, una inteligencia de hielo (94). El parsimonioso presidente Balaguer, partícipe o, al menos, conocedor del complot que acabaría con la vida de Trujillo, se describe también como un leal servidor del mismo. Balaguer se define en efecto como un hombre maquiavélico cuya divisa es “ni un instante, por ninguna razón, perder la calma” (446), la cual le sirve para lograr ejercer un total dominio de la situación una vez se conoce el asesinato del dictador. Es ese mismo hombre, autor de los panegíricos de alabanza a Trujillo, cuyo discurso fúnebre aún “lleno de conmovedores elogios al Generalísimo atenuados, sin embargo, por sibilinas alusiones críticas” (460) desconcertó a cuantos lo escucharon. La novela muestra que la perspicacia del personaje para transmutarse cuando las circunstancias políticas cambian, desde la dictadura hacia la supuesta democracia, lo mantuvo en el poder por muchos años.

Así pues, un rasgo común a todos los relatos tiene que ver con la contraposición de planos que constituye el carácter de los protagonistas, quienes se exponen como sujetos escindidos, atormentados por las dudas y el desasosiego vital. Se trata de individuos multifacéticos y contradictorios —sujetos en proceso. Más adelante veremos que también Roger Casement, protagonista de la tercera novela analizada aquí, se describe como un sujeto contradictorio, y de esa contraposición entre la debilidad y la grandeza surge la heroicidad que caracteriza también a los protagonistas de la primera novela, Paul Gauguin y Flora Tristán, pero que nunca llegamos a percibir en el personaje

de Trujillo. Las múltiples facetas de Trujillo y otros personajes de La Fiesta del Chivo se exponen bajo un aura de crítica y enjuiciamiento. En efecto, de todos los protagonistas de las novelas estudiadas hasta ahora, Trujillo es el único que se muestra siempre con un tono de negatividad y crítica que no lo abandona en todo el relato y que llevan a verlo como un arquetipo de la figura autoritaria siempre vilipendiada por el escritor en sus experiencias personales y políticas. En efecto, desde la figura paterna hasta la figura política de Alberto Fujimori que le arrebató la presidencia de Perú, pasando por la institución militar y el general Odría así como otros dictadores, todo y todos han pasado por el tamiz de la ácida crítica vargasllosiana. Por eso decimos que el personaje de Trujillo en la novela no es sólo la transfiguración del personaje histórico sino que representa asimismo la materialización/ exorcización del demonio del autoritarismo siempre presente en el escritor. Así como Flora Tristán y Paul Gauguin se presentan entre la mediocridad y la grandeza, el dictador dominicano aparece como el único responsable de una vida mayormente sombría y desgraciada. Únicamente queda lugar para la figura patética que se nos ofrece del decrepito y envejecido dictador.

El juego de contrarios y doblajes que encierra la figura del mandatario muestra también la ironía del dominio que ejerce quien es descrito por el narrador como “aquel personajillo acicalado hasta el ridículo, de vocecilla aflautada y ojos de hipnotizador” (119).¹⁴ Ese mismo “personajillo,” cuenta la voz narradora, fue capaz de ejercer un control sin límites sobre tres millones de seres humanos aquejados por treinta años de “parálisis, el adormecimiento de la voluntad, del raciocinio y del libre albedrío” (119). Se trata de una sociedad caótica que pasamos a analizar.

¹⁴ La Fiesta del Chivo (2000). Todas las citas provienen de esta edición y se señalarán en el texto.

b. Disfuncionalidad de la sociedad dominicana

El relato se intuye como un intento de profundizar en los vericuetos de la psicología colectiva del pueblo dominicano sometido al férreo control de un Trujillo casi mítico. De esta manera, la disfuncionalidad de la sociedad dominicana se presenta como algo inevitable, resultado de un régimen dictatorial basado en la represión y el terror. El análisis y la crítica social se exponen en la novela siguiendo la misma estructura tripartita de capítulos a la que nos referíamos anteriormente y que permite el relevo cuando toman la palabra Trujillo, Urania, y los asesinos del dictador. Todos ellos muestran por medio de sus recuerdos una sociedad altamente desestructurada.

Urania, la hija del senador Agustín Cabral, es uno de los hilos que guían la denuncia social. En el monólogo de la hija en presencia de un padre “muerto en vida” (11) la mujer no sólo recrimina a su progenitor, sino también a Trujillo y al pueblo dominicano en general que soportó por tantos años un régimen devastador. A lo largo del relato, Urania se pregunta una y otra vez por las razones ocultas que llevaron a las clases más cultas y preparadas a someterse a semejante tiranía. Urania reflexiona que ha llegado a vislumbrar por qué tantos millones de dominicanos humildes se dejaron llevar por el adoctrinamiento (la falta de educación e información, y el servilismo para divinizar a Trujillo) pero expresa su total incomprensión ante el hecho de que “los dominicanos más preparados, las cabezas del país, abogados, médicos, ingenieros . . . aceptaran ser vejados de manera tan salvaje” (75). Sin embargo, se esboza en el texto una crítica generalizada a la parsimonia de todo un pueblo, sin distinciones de clase, que se dejó llevar en estado hipnótico a la ruina moral y social.

De vuelta en la casa paterna, la hija del senador se convierte en el eje referencial

que expone un sistema social altamente degradado. La mujer es quien retóricamente pregunta al “padre ausente” sobre las mujeres dominicanas y su supuesta aquiescencia a consentir las vejaciones sexuales del dictador: “Esa era la norma ¿verdad? Las buenas dominicanas agradecían que el Jefe se dignara tirárselas” (71), pregunta a un padre desahuciado. La voz recriminatoria de Urania marca la memoria de su infancia y se convierte en el punto de partida para el análisis de una sociedad tiranizada —desarraigada y desmoralizada. Se trata de una sociedad en la que impera la acusación injusta y en la que se ha perdido todo decoro de orden y legalidad. Cuando Urania se reúne con su tía y primas el último día de su estancia en Santo Domingo, les explica gráficamente el estado de la sociedad trujillista, comparándolo con la película de Orson Welles basada en la novela de Kafka, *El proceso*, en la que “a Anthony Perkins lo juzgan y ejecutan sin que descubra el por qué” (257).

El mismo desajuste social se percibe a través de los recuerdos del grupo de hombres que planificó el asesinato de Trujillo. Mientras esperan apostados en su vehículo, en el silencio de la noche, a que pase el Cadillac del dictador, se hilvanan las historias del pasado y conocemos las razones que les llevaron a preparar el complot. Tony Imbert, acérrimo trujillista al principio, llega después de muchos años de dudas “a convencerse de que, mientras viviera [Trujillo], él y muchos dominicanos estarían condenados a esa horrible desazón y desagrado de sí mismos, a mentirse a cada instante y engañar a todos, a ser dos en uno, una mentira pública y una verdad privada prohibida de expresarse” (187). Es decir, que Trujillo se intuye como un obstáculo para el bienestar social y la realización individual. La desestabilidad social se presenta paralela a la desmitificación de la figura del dictador pero también se agota el mito del pueblo como

víctima del régimen político. En realidad, Trujillo se presenta como el victimario pero el pueblo dominicano que se dejó robar la libertad por tantos años se expone también bajo la perspectiva de la duda pues todos se consideran más o menos cómplices al tiempo que víctimas del momento histórico. La implicación generalizada se evidencia en los comentarios de varios personajes. Se trata de una colectividad en la que no existen víctimas o victimarios porque todos son al mismo tiempo ambas cosas. Todos en mayor o menor medida se consideran partícipes del régimen porque, como afirma el Turco, el treinta o cuarenta por ciento de la población trabajaba en empresas manejadas directamente por Trujillo. Hasta los más ricos debían aliarse con el Jefe si querían mantener sus privilegios (189).

Antonio Imbert, uno de los asesinos, tolera la agonía de la espera la noche del asesinato recordando también “lo endiablado del sistema que Trujillo había sido capaz de crear, en el que todos los dominicanos tarde o temprano participaban como cómplices, un sistema del que sólo podían ponerse a salvo los exiliados (no siempre) y los muertos. En el país, de una manera u otra, todos habían sido, eran o serían parte del régimen” (190). Aunque varios personajes se preguntan por las razones que llevaron a los dominicanos a aceptar tamaña vejación, de la cita anterior se desprende también una cierta justificación, un sentimiento de impotencia ante un régimen oprobioso del que tampoco podían escapar.

Al mismo tiempo, en el relato se cuestiona de manera obsesiva qué clase de sociedad permitió que aquello pasara y en esa pregunta se resalta precisamente el papel que juega la responsabilidad moral del individuo en la novelística vargasllosiana. Refiriéndose a la obra temprana del escritor, Raymond Williams señala la importancia del

tema desde Los jefes hasta Conversación en La Catedral (122). La presencia de este rasgo no ha pasado desapercibida para otros críticos como Oviedo que hace referencia al asunto en su análisis de La ciudad y los perros, novela de la que afirma que “[el] cuestionamiento moral . . . pone en entredicho al determinismo social” (Mario Vargas Llosa 116).

La misma idea se formula de forma constante a lo largo de las páginas de La Fiesta del Chivo pues por una parte se expone el determinismo de un régimen político opresor en un intento de comprender a aquellos individuos que se vieron sacudidos por un control y una vigilancia obsesivos incluso fuera de las fronteras del país. Pero por otro lado somos testigos de la ácida crítica hacia aquellos que pudieron rebelarse y no lo hicieron. Esos sujetos no cumplieron con su responsabilidad de hacer algo por cambiar el estado de las cosas y por eso se les recrimina su inacción ante la injusticia de la que son víctimas. El comportamiento y la moralidad de muchos de los personajes quedan en entredicho en la novela.

La sugestión psicológica que ejerce el dictador sobre sus súbditos se esgrime como otra de las causas exculpatorias de la conducta amoral, pues incluso los rasgos que merman el aura de poder del anciano llegan a ser hipnotizantes para algunos. El general José René Román, cómplice también del complot, rememora que nunca se había considerado un cobarde pero también reflexiona que:

[C]omo tantos oficiales, como tantos dominicanos, frente a Trujillo su valentía y su sentido del honor se eclipsaban, y se apoderaba de él una parálisis de la razón y de los músculos, una docilidad y reverencia serviles. Muchas veces se había preguntado por qué la sola presencia del Jefe —su vocecita aflautada y la fijeza de su mirada— lo aniquilaba moralmente. (398)

El general Román acusa de tal modo la influencia que sobre él ejerce Trujillo que llega a

confesar “que está en la conspiración para demostrarle al Jefe que no era el inútil que creía” (400). Otros, como Manuel Alfonso, esgrimen hasta el final un patetismo servil. El celestino encargado de conseguir mujeres para el Jefe se enorgullece de su trabajo dedicado a Trujillo, a quien describe como un hombre que no descansa jamás, velando día y noche por las necesidades de tres millones de dominicanos (346). Esos sujetos despersonalizados son la muestra del nocivo entramado de la dictadura trujillista. Al exponerse el patetismo de su actitud se acentúa la crítica a la sociedad trujillista y lo irrisorio de un sistema reverenciado por la multitud.

El mismo desprecio del dictador hacia el pueblo forma parte de la crítica a una sociedad desestructurada y debilitada, consecuencia, y causa a la vez, de la tiranía que soporta. La novela consigue adentrarse en la intimidad de los personajes para, a partir del plano individual, llegar a la dimensión social que desvela la psicosis colectiva de todo un país abocado a una hipocresía compulsiva, y sometido a una represión constante por más de tres décadas.

Urania comprueba cómo muchos años después de la muerte de Trujillo el mito parece renacer, pues algunos dominicanos lo añoran quizá porque “habían olvidado los abusos, los asesinatos, la corrupción, el espionaje, el aislamiento, el miedo: vuelto mito el horror” (128).

Sin embargo, la adulación social hacia el mandatario se fractura a medida que se desmoronan los mitos en los que se basa. La novela revela que “la consubstanciación mística con el Jefe, en la que el dominicano había vivido treinta y un años, se eclipsaba” (467) y el pueblo da muestras, lenta pero inexorablemente, del desencanto con el discurso trujillista que al principio lo embaucó. La noche del asesinato de Trujillo se convierte

para el grupo que lo llevó a cabo en una noche de confesiones. Cada uno de los hombres que espera a que pase el coche oficial revela, en la intimidad de sus pensamientos, la insatisfacción que se fue apoderando del pueblo dominicano a medida que testimoniaba los abusos del régimen. Recuerda Antonio que su hermano Tavito, el menor de todos, había sido un trujillista convencido que pensaba en el Jefe como un ser superior (110) ya que, como muchos otros, ansiaba un líder carismático que ofreciera garantías de cambio para el país. Tony Imbert rememora los primeros años cuando todos eran trujillistas porque Trujillo era el salvador de la Patria. Había dominado la invasión haitiana, había puesto freno al control estadounidense, prometía llevar a la nación a una estabilidad económica desconocida y había acabado con las guerrillas locales. Sin embargo, pronto comienzan las primeras dudas para el joven, y éstas lo llevan a preguntarse si “detrás de la fachada de un país bajo la severa pero inspirada conducción de un estadista fuera de lo común . . . , había un tétrico espectáculo de gentes desnutridas, maltratadas y engañadas, la entronización por la propaganda y la violencia de una descomunal mentira” (186). Entonces, como había pasado con otros muchos, la amargura se va apoderando de sus sentimientos hasta que la idea de acabar con el tirano se extiende en él como “una solitaria.”

La vida de Antonio se había convertido también en un infierno de exasperación y amargura. Desde el cobarde asesinato de su hermano “no necesitaba médicos para saber que su organismo se había deteriorado estos últimos años como reflejo de la amargura de su espíritu. Desde lo ocurrido a Tavito, perdió toda ilusión, todo entusiasmo, todo amor por esta vida o la otra” (116). De este modo, la reflexión de Antonio resume el sentir de estos hombres que han perdido su fe en un sistema en el que creyeron ciegamente y

ahora, desengañados y enfermos, deben enfrentarse a la verdad de la derrota. Los seguidores ilusionados del principio se reprochan amargamente la ceguera que los llevó a sacrificar a su propia familia por un sistema y un hombre que les defraudó y cuyo asesinato terminarán planificando. Es entonces cuando nos encontramos con unos individuos fragmentados, sin dignidad, hombres cuyas expectativas han fracasado, llevándose en su caída los ideales que los guiaban.

La decepción del senador Agustín Cabral a la que antes hacíamos referencia es un ejemplo más del desencanto con un Jefe al que había servido con una devoción obsesiva hasta que un día, sin justificación aparente, pierde sus favores. En ese momento, la vida entera revierte en un infierno para el progenitor de Urania. El hombre enloquece tratando de encontrar la razón del drástico cambio de actitud por parte del dictador, pues “[n]o podía ser que por una insignificancia tan estúpida [la excesiva cordialidad con Henry Dearborn en un coctel] el Jefe pisoteara a alguien que lo había servido con devoción, con más desinterés que nadie” (279). El estadista intenta conservar la calma y la esperanza pensando que todo se aclararía al explicar al Jefe que él había sido un modelo político y también humano para él, casi como un padre. Sin embargo muy pronto cae en cuenta de lo precario de su existencia, gracias a la cita de Ortega y Gasset que él mismo había escrito en la esquina de una página: “Nada de lo que el hombre ha sido, es o será, lo ha sido, lo es ni lo será de una vez para siempre, sino que ha llegado a serlo un buen día y otro buen día dejará de serlo” (280-81). Todo lo habría dado Agustín Cabral en su obsesión por complacer al Jefe. De ahí que, cuando se ve ignorado por él, su existencia entera peligra. Ni aun el sacrificio de la entrega de la hija virgen a Trujillo logra comprarle de vuelta los favores de éste. La novela refleja que las nocivas consecuencias

del régimen dictatorial han logrado extenderse en el tiempo. Cuando Urania vuelve a la isla se encuentra un fantasma muerto en vida, una sombra de lo que había sido el padre idolatrado de antaño y repudiado ahora pues se pregunta cómo pudo aquel hombre entregarla, aún niña, a Trujillo. Pero mucho antes del trágico episodio de la violación que sufre a manos de Trujillo, la niña Urania ya se había dado cuenta que acaso “no todo era tan perfecto en la República Dominicana como decían todos, en especial el senador Cabral” (133), y las dudas habían comenzado a mermar su confianza en un entorno hasta entonces idealizado. La reacción de enojo extremo del padre cuando la niña Urania le comenta que Ramfis, el hijo de Trujillo, la había tocado hace sospechar a la protagonista que la imagen del país que ella tiene no corresponde con otra realidad que en aquel momento sólo llega a atisbar.

De vuelta a la isla escenario de su trauma, Urania suaviza los sentimientos hacia un padre que la traicionó para no herir a su tía (“no era tan buen padre como crees, tía Adelina” [273]). La decepción en el caso de Urania corre pareja con el desengaño hacia una dictadura que arruinó la vida de ambos, padre e hija. Los reproches al país entero se unen en la diatriba con la que Urania encara a su padre enfermo:

¿Sabes por qué nunca pude perdonarte? Porque nunca lo lamentaste de verdad. Luego de tantos años de servir al Jefe, habías perdido los escrúpulos, la sensibilidad, el menor asomo de rectitud. Igual que tus colegas. Igual que el país entero, tal vez. ¿Era ese el requisito para mantenerse en el poder sin morir de asco? Volverse un desalmado, un monstruo como tu Jefe. (137)

De la misma forma que el Padre de la Patria, Trujillo, traicionó la confianza de tantos, el padre de Urania traicionó a la propia hija. Ambos han convertido la vida de la mujer en un vacío emocional porque desde que salió de la isla ha sido incapaz de amar a hombre alguno o de formar una familia y también porque no tiene raíces ni un país que honrar. La

desmitificación de la figura paterna por parte de la protagonista corre pareja a la denuncia social y la del dictador. El discurso patriarcal queda en entredicho como va a ocurrir también con otras ideologías dogmáticas sobre las que se levanta la dictadura trujillista.

c. Derogación del ideario trujillista: sobre nación y política

La novela alude constantemente a los sucios resortes que movían la trama de la política internacional en la época trujillista y de esta forma se contextualiza dentro de la crítica general con respecto al quehacer político, que constituye otro de los demonios insistentes en el relato como ya lo había sido en novelas anteriores. En efecto, las referencias a la política son abundantes en la trayectoria narrativa de Vargas Llosa. Raymond Williams asevera que con La Fiesta del Chivo el escritor peruano vuelve a la política, y al tema de la dictadura, que son algunos de sus ‘demonios’ más conocidos y que ya había tratado en novelas anteriores como Conversación en La Catedral (267).¹⁵

El asunto de la transición de la dictadura hacia la democracia ocupa la segunda mitad de la novela de tal forma que algunos críticos, como el mismo Williams, o Jiménez Ramírez, llegan a percibirlo como un demonio nuevo en esta novela que la diferencia de las otras “novelas de dictador” latinoamericanas:

De hecho, uno de los demonios relativamente nuevos de Vargas Llosa, presente en varios escritos desde los años ochenta y tema central en La Fiesta del Chivo es el de la transición del gobierno autoritario hacia una cultura de la democracia. A diferencia de la clásica novela de dictadura en la cual el dictador llega a su otoño o se muere al final de la novela, en La Fiesta del Chivo Trujillo es asesinado exactamente a la mitad y el resto de la obra trata, entre otros asuntos, del fracaso de la transición a una democracia. A diferencia de las novelas anteriores de la dictadura . . . no le interesan solamente los mecanismos del poder y la psicología

¹⁵ Dante Gabriel Ramírez resume la vuelta al tema del dictador en esta novela, contextualizándola dentro de la novela hispanoamericana, al afirmar que “La figura del tirano, patriarca o presidente, aparece repetida, como si una estructuración cultural subconsciente obligara a los autores a revolver el tema. Esta repetición no impide, sin embargo, que cada estampa no sea original: del Tirano Banderas a La Fiesta del Chivo” (33).

patológica del dictador . . . (Williams Mario Vargas Llosa 274)

En todo caso, el tratamiento de la dictadura trujillista permite entrever algunos de los descontentos más evidentes del escritor con respecto al quehacer político. Se deja ver el desengaño con la política en general porque toda ella consiste, según algunos de los personajes en la novela, en “abrirse camino entre cadáveres” (263) y “exige desgarramientos” (470). La imagen desolada de Trujillo en la soledad de su palacio constituye una muestra evidente de las citas anteriores porque el dictador se narra en la novela como un sujeto desgarrado que se ha abierto paso en la política a base de extorsiones y violencia, todo lo cual deriva en el estado de soledad y frustración en que lo encontramos.

El rechazo a la ideología nacionalista que se acentuará en novelas posteriores como El sueño del celta, se estructura también como parte de la denuncia al fanatismo que encontramos en la obra y constituye un demonio emblemático en la novelística de Vargas Llosa. El ideario nacionalista se cuestiona al desarticularse el imaginario de la nación en torno al cual se teje el discurso político del régimen trujillista para revelar la falsedad de sus principios. Uno de los acontecimientos más trágicos de la dictadura que la novela se encarga de rememorar es la matanza ordenada por el dictador de treinta mil haitianos. Antes de la orden, se nos relata que varios miembros del gobierno habían advertido síntomas que anunciaban “la extinción de la nación dominicana.” Agustín Cabral anuncia a Trujillo que “el vudú, la santería, las supersticiones africanas están desarraigando a la religión católica, distintivo, como la lengua y la raza, de nuestra nacionalidad” (216). Se observa la ridiculez con que se expone la advertencia del senador quien considera, al igual que el discurso institucionalizado, que la nación se define

mediante el catolicismo y la pureza del lenguaje y la raza.¹⁶ El diputado Chirinos se suma a los agoreros anuncios sobre el porvenir del país, citando a toda la tradición de héroes nacionales: “el salvajismo precristiano se apodera del país de Diego Colón, Juan Pablo Duarte y Trujillo” (216). Es entonces cuando Trujillo toma “la decisión más difícil en treinta años de gobierno” (215) y da la orden de matar a cuanto haitiano encuentren sus huellas para evitar, según él, que la historia se repita y los blancos sirvan a los negros. La masacre haitiana se convertirá en uno de los símbolos más trágicos de la dictadura trujillista y en el texto se evidencia que el discurso nacionalista, débilmente apuntalado por las irrisorias razones esgrimidas por sus defensores, sucumbe estrepitosamente. Este discurso será uno más de todos aquellos sistemas que se desmoronan en relación al entramado de poder que Trujillo creó.

2. El dictador que sí sudaba: poder y derrota en el cuerpo de Trujillo

La Fiesta del Chivo narra la historia de un derrumbe, la crónica de un final anunciado que se concretiza en el cuerpo del propio dictador. En el apartado anterior hacíamos referencia a la desintegración social y moral que caracteriza a la sociedad trujillista según la novela. El texto describe al mismo tiempo y en detalle el deterioro físico de Trujillo, que ocurre paralelo al decaimiento moral de sus seguidores y de la sociedad dominicana en su conjunto. Otra figura masculina importante en la novela, el senador Cabral, padre de Urania y antiguo hombre fuerte del régimen, aparece también expuesta en medio de una intensa degeneración física. Se trata por tanto de dos hombres, personajes que la novela expone como estratégicos en la historia pasada, que ahora aparecen como individuos aquejados por la debilidad física, rodeados por la ruindad

¹⁶ Trujillo era, irónicamente, descendiente de haitianos por la rama materna pero el imaginario oficial pretendió siempre el silenciamiento de cualquier rasgo físico que lo asemejara a la raza enemiga, que se define como ‘la barbarie haitiana.’

moral. Tanto Cabral como Trujillo son definidos por un cuerpo y una mente afectados por una desintegración paralela a la desestabilización del régimen represivo del que formaron parte. Por medio del cuerpo degenerado de los dos hombres se encarna la relación de fuerzas entre el plano fisiológico, espiritual y social/histórico existente en el relato.

El padre de Urania Cabral, que había sido brazo derecho del tirano según la novela, aparece como un viejo desvalido, víctima de un derrame cerebral que lo ha sometido a un estado casi vegetativo. El anciano lleva diez años postrado en una silla de ruedas “sin andar, hablar, dependiendo de una enfermera para comer, acostarse, vestirse, desvestirse, cortarse las uñas, afeitarse, orinar, defecar” (14). Lo escatológico pasa a primer plano y en consonancia con el pensamiento bakhtiniano resignifica el *statu quo* de la autoridad. Las referencias corporales degradadoras distancian la figura pública del antiguo senador, el hombre fuerte y poderoso del pasado, para contraponerlo al decrepito anciano que ahora descubrimos en su intimidad deplorable. El estado grotesco del cuerpo del senador desacraliza el régimen despótico y el aura de poder del que formó parte. Frente a la posición dominante del senador Cabral en otros tiempos, Urania, la hija, llega a la isla a presenciar “la ruina que es [su] padre” (12), vegetando día y noche, perdido en una casa y un barrio, otrora señoriales y ahora parangones de desolación. El estado de postración del padre se refleja de forma muy gráfica en las palabras de Urania:

Parece perdido en el asiento. Se ha apercaminado y encogido, igual que la casa. . . . Entonces tenía sus cabellos negros, salvo unas elegantes canas en las sienes; ahora, los ralos mechones de su calva son amarillentos, sucios. Sus ojos eran grandes, seguros de sí, dueños del mundo (cuando no estaba cerca del Jefe); pero, esas dos ranuras que la miran fijamente son pequeñas, ratoniles y asustadizas. Tenía dientes y ahora no . . . Se ha sumido, sus pies apenas rozan el suelo. Para mirarlo, ella tenía que alzar la cabeza, estirar el cuello; ahora, si se pusiera de pie, le llegaría al hombro. (64-65)

Se observa en lo anterior la degradación de la figura del hombre cuyos ojos se comparan

a los de un ratón, desatando de esta forma todos los aspectos de connotación negativa que se asocian a los roedores. La mención a la pequeñez del padre es también significativa: a medida que se reduce su poder, su cuerpo merma hasta desembocar en la figura encogida y apergaminada que se presenta a los ojos de la hija. El desprecio que ésta siente hacia su padre se proyecta de este modo en la deplorable visión que la novela ofrece del personaje. No sólo es el hombre político el degradado, sino que la imagen misma del padre como progenitor se descuella en la ignominia. El senador, antes invencible a los ojos de la hija, se compara ahora con una “momia, un hombrecito embalsamado, un muñequito de cera” (76) incapaz de valerse por sí mismo, viviendo un infierno en vida como castigo por el ultraje sufrido por la hija a manos del dictador y gracias al beneplácito del enfermo. El padre de Urania, figura influyente del régimen, se ha convertido en un esperpento, víctima de un degradante estado físico y mental. El anciano pasa sus últimos años de vida postrado, inerte y recluido para siempre en una casa tan desastrada como él, esperando inútilmente el final.

A medida que descubrimos el devastador final del padre de Urania, se describe de forma paralela, mediante capítulos alternativos, otro desmoronamiento, el de Trujillo, que había empezado muchos años atrás. A través de Urania conocemos en el presente narrativo el penoso devenir del padre. En el caso del dictador es la voz narrativa, el narrador omnisciente y extradiegético, la que describe retrospectivamente su desmoronamiento moral y físico.

a. Sintomatología y diagnóstico del cuerpo presidencial: fluidos y derrames incontrolables

La primera imagen del “padre de la Patria” que aparece en la novela es una de miedo e inseguridad: “Despertó, paralizado por una sensación de catástrofe. Inmóvil,

pestañeaba en la oscuridad, prisionero de una telaraña, a punto de ser devorado por un bicho peludo lleno de ojos” (24). La imagen kafkiana ofrece la cara oculta del dictador, el anciano amenazado por sus propios temores. Esta vez, el hombre temido por todos, que no dudaba un instante en eliminar a todos a quienes consideraba enemigos, se enfrenta a su propio cuerpo, enemigo al que ahora se habrá de rendir:

Este no era un enemigo que pudiera derrotar como a esos cientos, miles, que había enfrentado y vencido, a lo largo de los años, comprándolos, intimidándolos o matándolos. Vivía dentro de él, carne de su carne, sangre de su sangre. Lo estaba destruyendo precisamente cuando necesitaba más fuerza y salud que nunca. (26)

El enfrentamiento impotente del hombre contra su cuerpo aparece como una imagen persistente en el relato y es una de las tácticas mediante la cual se logra desestabilizar el aura de mitificación que caracterizaba al dictador en la esfera pública. Se reescribe al anciano en términos fisiológicos abyectos que incluyen derrames constantes e incontrolados. Se alude a la fatiga que lo embarga por momentos (154) y la debilidad general que sufre pues “los huesos le dolían y sentía resentidos los músculos de las piernas y la espalda” (26). Encontramos una efervescencia de elementos fisiológicos, muchos de los cuales rayando lo escatológico, que proyectan lo más patético de una figura por tanto tiempo mitificada. Los derrames incontrolables —el sudor, la orina, la rabia que asciende por su cuerpo como un río (35)— persiguen al anciano que queda expuesto como un títere impotente ante un cuerpo, el suyo propio, que se encuentra en vías de franca degradación. Todos y cada uno de los mitos urdidos en torno al imaginario corporal del dignatario se desmoronan a lo largo del relato. El aura de sacralización que se había urdido en torno al dictador aparece expuesto dentro de un juego sutil de repeticiones y contrastes para terminar después con cada uno de los mitos creados en torno a su persona.

El atributo de la mirada penetrante y todopoderosa de Trujillo, que consigue penetrar el alma de aquellos capaces de aguantar el escrutinio ocular constituye uno de los mitos populares más poderosos que divinizan al dictador. Esa mirada que escarba es un rasgo que contribuye sobremanera a consolidar su poder. No se escatiman adjetivos para describirla, ya que le confiere atributos cuasi divinos:

La mirada de Trujillo. Una mirada que nadie podía resistir sin bajar los ojos, intimidado, aniquilado por la fuerza que irradiaban esas pupilas perforantes, que parecía leer los pensamientos más secretos, los deseos y apetitos ocultos, que hacía sentirse desnudas a las gentes. (47)

Algunos, como Amadito, uno de los participantes en el complot del asesinato, habían osado dudar del poder de Trujillo, afirmando que “no era Dios. Su mirada sólo podía ser la de un mortal” (47), pero muy pronto se dan cuenta de su error. La sugestión actúa por sí sola e, incluso aquellos más envalentonados, sucumben ante la presión ocular del tirano. Antonio, otro de los hombres que había trabajado a las órdenes del dictador, es capaz de recordar veintiocho años después “la penetración de aquellos ojos cuya mirada —él, tan soberbio— no pudo resistir” (106), clavándole en el sitio cuando unos instantes antes pensó atacarlo en venganza por la muerte de su hermano. Antonio no consigue moverse, pues la mirada del Generalísimo ejerce en él, como en muchos otros, un control paralizante. Es una mirada penetrante “como si escarbaba la conciencia” (48), expresa Amadito; ni siquiera Balaguer, el parsimonioso ayudante del Jefe y posterior presidente de la República, resiste el impúdico examen visual tras dos minutos de escrutinio. La misma Urania recuerda la primera vez que comprobó por sí misma que las habladurías eran ciertas:

Lo de los ojos, lo de las miradas de Trujillo, lo había oído muchas veces. A papá, a los amigos de papá. Entonces, supe que era cierto. Una mirada que escarbaba, que iba hasta el fondo. Sonreía, muy galante, pero esa mirada me vació, me dejó

puro pellejo. Ya no fui yo. (502)

Trujillo usa sagazmente las creencias y mitos que circulan acerca del poder y fuerza de su mirada. La novela muestra que no sólo las clases humildes sino también los hombres de cultura, los ayudantes más próximos al mandatario, fueron víctimas del todopoderoso control de un hombre que les recuerda constantemente quién ejerce el control: “sus ojos habían adoptado la fijeza sombría, trepanadora, inmisericorde, con que recordaba a la gente quién mandaba en este país y en las vidas dominicanas” (91). Sin embargo, el poder ocular que confiere al dictador un aura de control absoluto en el espacio público también pierde intensidad y llega a parodiarse cuando se muestra junto a otros atributos “menos varoniles” que acompañan la mirada, como la voz meliflua o la vocecita chillona del dictador (106).

Otro de los mitos más populares que circulan en torno al tirano es la idea de que es impermeable al sudor. El dictador se considera orgulloso de mantenerse incólume, de no sudar, (154) y los ayudantes “asfixiados de calor” se maravillan ante un Trujillo “fresco como si no hubiera cabalgado desde el amanecer” (219). Se evidencia así el distanciamiento entre ese ser endiosado que se impone, inerme, a los fluidos corporales y los otros, sus súbditos, que lo admiran por ello mientras ellos sí que sucumben a la tiranía de lo corporal.

Sin embargo, es en la intimidad de su palacio donde se revela la vulnerabilidad de un cuerpo debilitado y degradado: “Ya sudaba. ¡Si lo vieran! Otro mito que repetían sobre él era: ‘Trujillo nunca suda.’ . . . No sudaba si no quería. Pero, en la intimidad, cuando hacia sus ejercicios, daba permiso a su cuerpo para que lo hiciera” (29). Aunque la idea de control sobre el cuerpo persiste, se atisba ya la desacralización de un organismo que se

hace creer invulnerable. Es el mismo Trujillo quien irónicamente se encarga de desvelar la verdad sobre los falsos mitos que lo sacralizan a un lector que es así testigo de la otra historia silenciada al pueblo y a los círculos de poder. De este modo, se establece una de las dicotomías más poderosas en la novela: el espacio público frente al espacio íntimo. En efecto, el juego de dualidades entre “la verdad pública” y la privada cuando se expone la figura del dictador constituye una valiosa estrategia para lograr el revisionismo que ocurre en la novela en torno a la historia del trujillismo. La oposición entre ambos planos crea una tensión que conlleva a la ruptura de los moldes que sustentan la historiografía oficial de la dictadura.

Las partes del cuerpo que para Trujillo definen el poder masculino, el esfínter y el falo, tampoco le responden como debieran. La disfuncionalidad de estos órganos es una muestra ineludible del decaimiento que sufre el dictador. Hasta los últimos momentos de su vida, Trujillo considera el poder sexual como un símbolo de fortaleza física y mental. Sin embargo, el discurso patriarcal basado en la exaltación fálica queda expuesto y cuestionado a lo largo de las páginas del relato. En efecto, la novela cuenta que el poderío sexual atribuido al anciano había sido instrumental para consolidar el mito. El propio Trujillo y sus súbditos se encargan de perpetuar la imagen del “macho fornicador.” Sin embargo, el texto desmantela sutilmente el entramado adulatorio. La imagen pública del dictador que en la intimidad duda de su poderío sexual pone en entredicho no sólo el engranaje de la dictadura, sino también el metadiscurso social del machismo en el que aquella se asienta. Trujillo se nos da a conocer como un anciano impotente aunque en los últimos meses de su existencia todavía pretende probar su hombría por medio del poder fálico. Sin embargo, la confirmación de que su miembro viril no le responde como antaño

y la consiguiente desmoralización ante esa evidencia muestran los ridículos resortes en los que se basa el raciocinio del anciano. El sentimiento de desolación ante la vejación sexual pronto se convierte en una crítica generalizada a una sociedad en la que “la fama que todo dominicano, bien nacido o mal nacido, aspira a alcanzar” (134) tiene que ver con el número de mujeres con las que presume de haberse acostado. Se desvelan así las arraigadas creencias de muchos dominicanos en torno a la diferencia de sexos. Un ejemplo se evidencia en el personaje de Tony Imbert, disidente de la dictadura, quien ejemplifica el machismo inherente a todos los estratos de la sociedad dominicana cuando, refiriéndose a Minerva Mirabal, una de las tres hermanas asesinadas por Trujillo, confiesa que “nunca se le pasó por la cabeza que una mujer pudiera entregarse a cosas tan viriles como preparar una revolución” (182).

Sin embargo, el ideario machista-patriarcal simbolizado en el discurso falocéntrico queda en entredicho al exponerse la imagen patética del anciano obsesionado por su impotencia. En su paseo diario por el muelle de Santo Domingo, el protagonista se encomienda a Dios durante un monólogo cargado de tintes caricaturescos para que siga otorgándole el poderío sexual acostumbrado:

Dios mío, hazme esa gracia. Necesito tirarme como es debido, esta noche, a Yolanda Esterel. Para saber que no estoy muerto. Que no estoy viejo. Que puedo seguir reemplazándote en la tarea de sacar adelante este endemoniado país de pendejos. No me importan los curas, los gringos, los conspiradores, los exiliados. Yo me basto para barrer esa mierda. Pero, para tirarme a esa muchacha, necesito tu ayuda. (971-72)

Llama la atención en las reflexiones anteriores el endiosamiento que caracteriza el pensamiento del dictador que ya habíamos señalado en el apartado anterior. El anciano considera que puede reemplazar a Dios, como sustituto lícito, para seguir gobernando el país. A partir de dicha idea se llega pronto al pensamiento de que el poder absoluto le

viene al anciano por obra y gracia divina. El sexo había sido fuente de juventud y de poder para el dictador quien todavía siente que puede hacer frente a todo y todos si sigue inventándose y preservando para los demás el mismo mito de bravura sexual pero ahora necesita de la ayuda celestial para que un cuerpo y un falo, antes potentes y viriles, le respondan como es debido. El sexo, que era fuente de inspiración para el pintor Gauguin, es para Trujillo razón de poder pero el “frenesí fornicador” también puede ser diagnosticado como síntoma de desorden psíquico en un anciano que sufre “la necesidad de tumbar mujeres en la cama para convencerse de su virilidad” (129).

Pronto accedemos sin embargo a la verdad oculta del mito, al derrumbamiento de un cuerpo “con vientre algo fofo, el pubis emblanquecido, el pequeño sexo muerto y la piernas lampiñas” (510-11) que solloza a causa de la impotencia exhibida ante la niña Urania. Todo ello para llegar a una imagen burlesca y esperpéntica del dictador. La visión que se proyecta a través de la “meliflua vocecita del Benefactor” (292) contrasta con la percepción que el hombre tiene de sí mismo como *macho fornicador*. Para Trujillo, la pérdida de su vigor sexual representa ciertamente el comienzo del fin. De ahí que el recuerdo vejatorio del encuentro sexual con la que entonces era una jovencita, Urania Cabral, se convierte en un *leitmotiv* que guía sus recuerdos a lo largo del relato, la mente del anciano vuelve una y otra vez a “la Casa de Caoba, la maldita noche de la muchachita desabrida” (26). Aquella noche y aquella niña, Urania, a la que dobla en edad, son ejes referenciales de la novela que se convertirán en una pesadilla para el anciano.

En efecto, el relato culmina con la descripción detallada del episodio sexual en el que el anciano aparece retratado en pleno deterioro físico y psicológico. El motivo de su devastación no es solamente un falo impotente que le impide violar a la joven, sino

también la humillación que lo abruma ante el hecho de que ella sea testigo de ello.

Conocemos gracias a la niña Urania al otro Trujillo: el hombre afeminado, enfermo y siniestro que se queja de la ingratitud de todos. Ese anciano impotente, tendido en la cama y apiadándose de sí mismo, es el que nos revela/rememora la niña/mujer Urania:

[E]ste era el Generalísimo, el Benefactor de la Patria, el Padre de la Patria Nueva, el Restaurador de la Independencia Financiera. Éste, el Jefe al que papá había servido treinta años con la devoción y lealtad, al que había hecho el más delicado presente: su hija de catorce añitos. (511)

La violación de la joven Urania la había imaginado el anciano como un desafío ante la desesperanza que le provocaban tantas decepciones familiares y políticas. El hombre todavía se solazaba en su fuero interno con su imaginada potencia sexual:

Había aceptado que la hijita del senador Agustín Cabral viniera a la Casa de la Caoba sólo para comprobar que Rafael Leónidas Trujillo Molina era todavía, pese a sus setenta años, pese a sus problemas de próstata, pese a los dolores de cabeza que le daban los curas, los yanquis, los venezolanos, los conspiradores, *un macho cabal*, un chivo con un güevo todavía capaz de ponerse tieso y de romper los coñitos vírgenes que le pusieran delante. (507-08; las cursivas son mías)

Pero ante la última derrota de su ego, al anciano únicamente le queda esperar el complot que acabará con su vida unas semanas más tarde.

Observamos que los mismos mitos que se repiten una y otra vez al hablar del hombre público se desvanecen cuando el dictador aparece retratado en la intimidad. Es ese mismo tirano “Padre de la Patria,” ‘macho poderoso’ de antaño, quien debe estar ahora pendiente de que su falo le responda y de los derrames en la bragueta. La imagen resulta caricaturesca porque el todopoderoso dictador podía “poner a tres millones de dominicanos de rodillas, pero no controlar su esfínter” (165). La dinámica de los contrastes entre rasgos físicos mitificadores/desmitificadores también ayuda a articular el aura negativa que se va construyendo en el relato sobre Trujillo. Su “vocecita aflautada”

(85, 119) o el acicalamiento exagerado que lo feminiza se contraponen al poder del padre/macho hipnotizador que ejerce un dominio opresivo sobre “pobres o ricos, cultos o incultos, amigos o enemigos” (120) a la vez que se muestra incapaz de controlar sus derrames de orina. Cuando accedemos a la esfera privada nos encontramos la figura patética de un hombre en las postrimerías de su vida, impotente y pendiente de una vergonzosa mancha en la bragueta que en cualquier momento puede deshonrarlo ante los muchos que lo adulan.

La novela alude a que este último problema, el derrame incontrolado de orina, tuvo su origen en un malfuncionamiento de la próstata. Como había ocurrido con Flora Tristán y Paul Gauguin tampoco en este caso los médicos se ponen de acuerdo sobre el diagnóstico. Uno de ellos, el doctor Ceara, al haber advertido erróneamente un acceso canceroso en aquel órgano, sufre la cólera del tirano, quien ordena arrojarlo por el muelle de Santo Domingo. Este crimen es una de las evidencias que confirman la importancia del cuerpo como espacio de poder y dominio: el cuerpo violentado y torturado se muestra como reflejo del poder abusivo ejercido sobre él. En este sentido, Ochoa Santos señala que el relato “se transforma en verdadero descenso al infierno del horror y de la vejación humana” (222), ya que mediante las continuas violaciones infringidas en las víctimas así como el deterioro corporal sufrido por los victimarios llegamos a la imagen dantesca de degradación final personificada en los cuerpos de los personajes.

El doctor Puigvert, otro urólogo traído de España para que diagnostique el mal del dictador, sufre mejor suerte que el primero al afirmar que “el crecimiento de esa maldita glándula, debido a la edad, se podía aliviar con drogas y no amenazaba la vida del Generalísimo” (302). Sin embargo, esa glándula junto con el órgano viril disfuncional

son los dos elementos que van a esclavizar desde entonces la vida de quien, indomable e invencible, había controlado por años a millones de dominicanos.

Otro factor al que apunta esta decadencia progresiva se refiere al determinismo temporal y sus inevitables consecuencias en el cuerpo humano, tema al que se vuelve constantemente en todos los textos. En efecto, el contraste entre un pasado añorado e idealizado y un presente desolado viene a constituir un demonio de la memoria persistente que materializa una obsesión compulsiva del Vargas Llosa más reciente. El pintor Gauguin y Flora Tristán se lamentan del estado deplorable de lo que antes era un cuerpo sano y fuerte y al tirano se le describe como un sujeto en franca decadencia “sin la agilidad de antaño” (26). Este es el modelo de pensamiento que guía la rememoración de los protagonistas: la dinámica contrastiva entre la sublimación del pasado y la agonía de un presente dominado por un cuerpo desgastado y unos proyectos truncados. El recuerdo de un pasado idealizado frente a la situación de degradación presente en esta novela tiene por función la desmitificación de Trujillo, a quien antaño se tenía por héroe, y ahora se expone como una figura grotesca en medio de una agonizante humanidad. La dicotomía entre el engranaje mítico en torno al cuerpo público de Trujillo y el desgaste que se revela cuando accedemos a la intimidad, intensifica la importancia de lo fisiológico en la reescritura histórica a la que accedemos.

Junto a los achaques físicos que padece Trujillo, vemos otros síntomas que indican un desajuste mental paralelo. El anciano dictador es víctima de un estado de ansiedad y nervios constante: “[S]e despertaba cansado y no conseguía dormir ni cuatro horas; dos o tres a lo más, y sobresaltado por las pesadillas” (26). Igualmente, la desmoralización ante los continuos desengaños que sufre deriva en un estado depresivo

que tiñe sus razonamientos. Recordando al hijo ausente, Trujillo se lamenta vívidamente: “El general Ramfís Trujillo . . . jugando al polo y tirándose a las bailarinas del Lido de París, mientras su padre se batía solo aquí, contra la Iglesia, los Estados Unidos, los conspiradores. . . . Movi6 la cabeza, tratando de sacudirse esos pensamientos amargos” (381).

Del mismo modo, los rasgos depresivos y la conducta neur6tico-compulsiva marcan los episodios donde m6s se subraya el posible aflojamiento del esf6nter, marcando la 6ntima relaci6n existente en la novela entre lo psicol6gico y lo fisiol6gico. En m6s de nueve ocasiones a lo largo de la novela somos testigos del cuadro ps6quico que caracteriza al anciano ante el pavor de una posible mancha en la bragueta (26, 29, 98, 165, 221, 233, 234, 365, 382). El estado de neurosis y ansiedad se somatiza de forma inmediata en el anciano que siente calambres en el brazo izquierdo (29), sufre de acidez (32) y siente “mareos de asco” (165) y v6rtigo (233) al no poder controlar su esf6nter. En muchos casos se trata de falsas alarmas, no hay rastro de orina en su bragueta, pero aun as6 es indicativo de que la ansiedad domina los pensamientos del dictador ante el fallo de su propio cuerpo, que va presintiendo ser6 incontrolable.

De este modo, se destaca la siempre existente y contundente relaci6n entre el estado an6mico y la somatizaci6n inmediata que ocurre en todos los textos. Si bien en la primera novela vimos que Flora sufre reca6das de salud cada vez que se da un contratiempo en su agenda revolucionaria, y que el pintor Paul relaciona cada nuevo recrudecimiento de la enfermedad a su progresivo desenga6o en las islas Marquesas, en la novela del dictador la decepci6n se materializa de forma contundente en el cuerpo mediante todo tipo de reacciones fisiol6gicas. La amargura del anciano la achaca a

diferentes factores, como su entorno familiar:

Sintió en la boca del estómago la acidez que lo acometía cada vez que pensaba en sus hijos, esos exitosos fracasos, esas desilusiones. (32)

Igualmente al referirse a los enemigos políticos:

Nada de dar un pretexto para que Kennedy diera gusto a Betancourt, Muñoz Marín y Figueres y ordenara un desembarco. Guardar la cabeza fría y proceder con cautela, como un marine. Pero lo que la razón le dictaba no convenía a sus glándulas. Tuvo que dejar de vestirse, cegado. La rabia ascendía por todos los vericuetos de su cuerpo, río de lava trepando hasta su cerebro, que parecía crepitar. (35)

O la misma merma sexual y la humillación ante la mujer-niña Urania:

[O]tra vez retornó a su memoria el recuerdo vejatorio de la muchachita. Cólera, tristeza, nostalgia se mezclaron en su espíritu, manteniéndolo en total desazón. (170)

Se contempla un círculo vicioso donde lo psicológico y lo somático se influyen recíprocamente, derivando en un estado general de depresión y decadencia sexual/física que funciona como anticipo de su fin, el crimen anunciado la noche que Trujillo se dirige a su estancia en San Cristóbal:

Nada más entrar, advirtió la mancha. . . . Perdió quince minutos en el bidé y el lavador, jabonándose los testículos, el falo, la cara y las axilas, y echándose cremas y perfumes, antes de cambiarse. La culpa era aquel ataque de mal humor, por el comemierda de Pupo. Volvió a sumirse en un estado lúgubre. Le pareció un pronóstico agorero para San Cristóbal. (382)

Quince minutos más tarde, el hombre es cadáver, acribillados a tiros él y su chofer cuando se dirigían a la finca de recreo del dictador a las afueras de Santo Domingo.

b. Funciones de la decadencia física

1. *El cuerpo enfermo en la revisión de la historia*

El rol del cuerpo como lectura de la historia es una de las funciones que desempeña la narrativa de la enfermedad en el texto pues lo corporal se erige como un

espejo que refleja las vicisitudes de la historia. Las referencias corporales que la historiografía tradicional omite se ven plenamente incorporadas en la novela, donde se da la presencia abrumadora de órganos y funciones fisiológicas, lo cual redimensiona la forma en que el cuerpo se inscribe en el recuento del acontecer histórico. Se trata de la historia vista a través del cuerpo, el cuerpo histórico. Ahora bien, si los aspectos físicos se introducen de pleno derecho en el recuento histórico que tiene lugar, la presencia de la enfermedad va a significar una reescritura de esa historia. El cuerpo, la enfermedad y las funciones fisiológicas no sólo forman parte de la historia sino que cuentan una historia diferente pues comprobamos que, como en todas las novelas en esta disertación, se expone en primer plano la cara silenciada —las agonías físicas— de los personajes públicos que en el discurso oficial aparecían como heroicos. Con respecto a la idea anterior, María Eugenia Mudrovic señala un rasgo en torno a las novelas latinoamericanas de los setenta y los ochenta que también se puede aplicar certeramente a los relatos que nos ocupan:

Se trata de la línea discursiva que se especializó en investigar a los héroes de los panteones nacionales y que . . . construyó una nutrida galería fascinada con héroes jubilados de la historia olímpica y obsedida de personajes derrotados y menesterosos. (454)

Según Mudrovic la novela de aquellos años “despreció el aura de lo épico . . . para narrar personajes históricos que son tan anti-heroicos como anti-quijotescos” (454). Los protagonistas que nos ocupan siguen siendo quijotescos, siguen muriendo, anímicamente también, al no poder cumplir unos proyectos definidos por la búsqueda utópica. Pero también mueren peleando contra un cuerpo que no les responde “heroicamente.” En estas novelas el héroe impoluto e indemne al desgaste fisiológico ha desaparecido para dar paso a sujetos que se definen precisamente por medio de continuas referencias al

deterioro corporal. Ese desgaste físico es el punto de partida que permite una relectura/reescritura de la historia en la que el cuerpo impoluto ha dado lugar al cuerpo abyecto como lectura subversiva del acontecer histórico. En el caso del dictador, el cuerpo enfermo cimienta una identidad carente de cualquier atributo heroico.

Por lo tanto, el organismo en deterioro es uno de los ‘demonios’ más presentes en La Fiesta del Chivo y se articula como *leitmotiv* en la reconstrucción del pasado.

Mediante la imaginería de un cuerpo poderoso e impoluto la historiografía oficial había inventado un Trujillo mitificado que ofrecer al pueblo. El relato ofrece el reverso: la imagen paródica del dictador. Por medio de la abyección corporal y las referencias escatológicas, La Fiesta del Chivo da a conocer a un Trujillo patético, al que los lectores tenemos acceso, pero ignorado por los aduladores que lo rodean. De este modo, al presentar el cuerpo desgastado del anciano en la intimidad del palacio, se erosiona el aura de omnipotencia que simbolizaba y protegía su poder y se desafía la perspectiva oficial. En la reescritura subversiva del pasado que se lleva a cabo en el texto, el dictador se presenta en términos exclusivamente fisiológicos, exponiendo la dicotomía insuperable entre el cuerpo invencible/impoluto que había construido el imaginario discursivo de la esfera pública y el cuerpo degradado y grotesco al que accedemos en la intimidad del palacio presidencial.

Al somatizar el mito se rompe lo que Judith Butler señala en Bodies that Matter como una relación constante entre poder/cuerpo masculino. Según Butler, el poder masculino, cuando aparece descorporeizado gracias al ocultamiento de las funciones básicas, resulta en la exaltación de la razón sin tacha, lo sublime sin falla: “producing that ‘man’ as one who is without childhood; it is not a primate and so is relieved of the

necessity of eating, defecating, living and dying” (48). El pretendido distanciamiento con respecto a los elementos abyectos permite conservar el aura de poder que encumbra a esa figura masculina. Pero Butler puntualiza también las fisuras y contradicciones que suscita la representación de la figura masculina como una figura sin cuerpo:

This is a figure of disembodiment, but which is nevertheless a figure of a body, a bodying forth of a masculinized rationality, the figure of a male body which is not a body, a figure in crisis, a figure that enacts a crisis it cannot fully control. This figuration of masculine reason as disembodied body is one whose imaginary morphology is crafted through the exclusion of other possible bodies. (48-49)

En efecto, al presentar ese cuerpo masculino como independiente de las necesidades fisiológicas, esa representación racionalizada del cuerpo masculino es una estrategia para dotarlo de rasgos sublimes. Lo masculino se asocia a lo racional, el poder de la razón frente a la degradación y el constreñimiento de lo físico. El cuerpo masculino se erige en mito pero asistimos también, como señala la cita, a la ruptura de ese imaginario cuando se contrapone a la realidad encarnada en un cuerpo, el cuerpo masculino de Trujillo en crisis y en francas vías de degeneración.

Esta exposición del cuerpo masculino en crisis es el centro narrativo de la novela: la fisiología decrepita del anciano no sólo no se oculta, sino que es llevada a primer plano y se describe con toda minuciosidad de detalles, lo cual re-contextualiza completamente la imagen del dictador presentada en el discurso oficial. Miguel Gabriel Ochoa Santos resume el papel del cuerpo como representación del momento histórico en el relato cuando afirma que “el ocaso histórico del régimen es simbolizado en la novela por medio de una metáfora fisiológica” (237). La mera mención de los fluidos incontrolados del general representa un alegato subversivo que redimensiona la versión oficial: frente a la figura de raciocinio y control presentada por la historiografía y el mito popular,

accedemos en la novela al otro Trujillo, el sufriente, el pendiente de los derrames.

La degradación del cuerpo presidencial consigue desacralizar el imaginario colectivo, la transgresión del orden/cuerpo canónico ocurre porque las continuas referencias al cuerpo degradado hacen que el discurso oficial sobre Trujillo sea insostenible como lo es también el régimen político que instauró. De este modo, el texto enfatiza el paralelismo entre el desgaste corporal de Trujillo y la desestructuración del sistema político que lo mantuvo en el poder. En efecto, el cuerpo trujillista figura como símbolo de la dictadura, la degeneración del primero implica el desmoronamiento de la segunda, lo cual muestra la relación entre el plano fisiológico y el político.

A medida que decae su cuerpo, ese mismo ocaso biológico mina las bases fisiológicas del discurso falocéntrico que lo mantenía en el poder (Ochoa Santos 241). Las referencias semánticas o de significado de la dictadura desaparecen cuando se desmorona el cuerpo grotesco y debilitado que la personifica. El ideario trujillista se invalida entonces debido a la degeneración fisiológica de su fundador.

Gracias a la mirada desplazada a la que accedemos en el texto, se explora la historia privada y excluida de los círculos oficiales. El cuerpo impoluto y mitificado del dictador traspasa la esfera privada para transformarse en el cuerpo grotesco y público. Por medio de este cuerpo marchito y carnavalesco nos apropiamos —se vilipendia el mito— del espacio privado del dictador. Se viola entonces la esfera íntima del cuerpo clásico —el canónico— para desvelar el cuerpo grotesco como objeto histórico.

2. Obstáculo, castigo y regeneración

El deterioro físico figura también como un impedimento a los errados proyectos del dictador. La verborrea histórica que emite el tirano al exponer los recuerdos de su

vida es interrumpida constantemente “por las transformaciones carnales e insolentes del cuerpo marchito” (Ochoa Santos 241), que actúan como resortes para provocar la subversión paródica, reformulando con ello la historia del trujillismo. El sufrimiento de un Trujillo en crisis revela la impotencia que lo embarga y produce en él sentimientos de rabia y asco porque “estaba librando una batalla contra enemigos múltiples, [y] no podía distraerse a cada rato por esta mierda de esfínter” (165). Se ve la idea de la enfermedad como obstáculo a la vez que se observa el sentimiento de rebelión contra un cuerpo acabado —deteriorado e inservible.

En este sentido, el decaimiento físico aparece como un obstáculo que impide la consecución de unas metas ilegítimas, ya se trate de la violación de la niña Urania o el sostenimiento de un régimen represivo en el caso de Trujillo o proyectos transformados en obsesiones intolerantes en el caso de Flora Tristán o de Roger Casement, en torno al cual hablaremos en la tercera novela.

A la vez que obstáculo para el futuro de los proyectos, la enfermedad se erige también como castigo a las acciones del pasado. Se percibe claramente la insistencia de esta función punitiva de la enfermedad, idea que también veíamos en El Paraíso en la otra esquina y que comprobamos de forma contundente en la novela del dictador. Tanto Trujillo como el padre de Urania son víctimas de sí mismos y sus acciones, pero al mismo tiempo se exponen como los culpables de su estado actual. El intenso deterioro físico y la respuesta depresiva y ansiosa del mandatario ante aquel se entienden como una denuncia ante la injusticia de la dictadura que instauró en el país. Trujillo sufre en su cuerpo las consecuencias de sus acciones políticas.

El proceso de la connotación de culpa atribuida al enfermo, presentado como

víctima y como culpable al mismo tiempo, ha sido estudiado también por Sontag, quien, al referirse al cáncer, afirma: “the move from the demonization of the illness to the attribution of fault to the patient is an inevitable one, no matter if patients are thought of as victims” (99). Aunque la estudiosa se refiere al cáncer y también al sida, enfermedades muy demonizadas, la aseveración se puede aplicar al caso de Trujillo. El padecimiento físico en este relato se evidencia como el justo desenlace de unas vidas que deben ser redimidas de sus pecados, se trata de la justicia poética aplicada al contexto novelesco. Incluso se acepta la noción de la justicia desviada pues es la propia Urania la que confiesa sin pudor sentir compasión sólo por los hijos del dictador. Se apiada ante Ramfis y sus perturbaciones psíquicas únicamente porque presiente que está purgando por los delitos del progenitor (142). Por eso recuerda con más benevolencia a los familiares del anciano porque la decadencia de unas vidas marcadas por el deterioro físico y mental les ha servido de ajusticiamiento:

[N]unca [ha] sentido odio por Ramfis, Radhames o Angelita, nada comparable al que [le] inspiran todavía Trujillo y la Prestante Dama. Porque, de algún modo, los tres hijitos han pagado en decadencia o muertes violentas su parte en los crímenes de la familia. (142)

Entonces los sentimientos de lástima ante el triste devenir de aquellos seres no se acompañan de odio, se trata solamente de un justo desenlace ante la injusticia establecida por el padre.

Por otra parte, la función punitiva se pone de relieve en todos los textos cuando se comprueba que los síntomas recaen en órganos vitales para la identidad de los personajes, aquellos que mejor definen su quehacer vital y su carácter. Flora sufre de continuas molestias en la matriz y el bajo vientre y en el pecho lleva la marca —la bala— de la traición de su esposo. Paul Gauguin sufre, a causa de la sífilis, un deterioro de su visión

en las últimas etapas de la enfermedad así como la falta de deseo sexual. Al igual que ocurre con Gauguin, las partes más afectadas por la enfermedad son precisamente los puntos clave que definen la hombría sexual y la fuerza vital de Trujillo. En el caso del dictador, se da una pérdida de la memoria y un aflojamiento del esfínter, “las dos cosas que le habían respondido mejor a lo largo de toda su vida, ahora, a sus setenta años, se volvían achacosas” (169).

En la descripción del deterioro sufrido por Trujillo o por el senador Cabral aparece claramente formulado el aspecto punitivo y no se da la compasión hacia los seres enfermos que sí caracteriza las otras novelas. El pintor Gauguin, la revolucionaria Flora y también Roger Casement como veremos, se imponen al sufrimiento y crean (pintan, escriben) a partir de aquel, lo que apunta a la noción de la enfermedad como estimulante para la creación artística que aparece en El Paraíso en la otra esquina. Sin embargo, los personajes masculinos de La Fiesta del Chivo no crean nada, sino es el sombrío final que les acecha quizá porque, como afirma Elvire Gómez-Vidal, “en el mundo ficcional vargasllosiano sólo los hombres que se atreven a amar consiguen acceder a la creación poética” (371).

La única vía de escape en la novela del dictador se adivina en la misma erosión física. En efecto, es gracias a la degradación que puede darse la posibilidad de regeneración y cambio pues, según apunta Bakhtin, “[d]egradation digs a bodily grave for a new birth; it has not only a destructive, negative aspect, but also a regenerating one.” (Rabelais and his World 21). Un nuevo comienzo puede imaginarse únicamente a partir de la destrucción del cuerpo de Trujillo, uno de los pilares en los que se basa el viejo orden que debe morir para que la nueva nación tenga lugar. También Urania viene a

presenciar el final del padre quizá para dar lugar a la posibilidad de ella de rehacer su vida.

Por todo lo visto, se confirma la importancia de la narrativa de la enfermedad en la novela. El cuerpo debilitado del dictador representa una alegoría que refleja el ocaso social y psicológico que describe el texto. La connotación exclusivamente negativa en torno a la enfermedad en esta novela apunta a la denuncia del trujillismo. La abundancia de detalles en torno al decaimiento fisiológico de Trujillo, espejo del desmoronamiento de su gobierno y su país, se encuadra dentro de la crítica general a la represión y la intolerancia presente en todos los relatos analizados.

3. Decadencia de Santo Domingo

El espacio en el que se desarrollan las historias constituye un elemento de suma importancia en esta novela también. No se escatiman detalles para describir los lugares de enunciación, que no son sólo reflejos del estado anímico de los personajes sino que también son motivos de influencia en sus emociones. A partir de estos espacios y geografías dispares y marginales se redimensionan en estas novelas los escenarios desde los que se enuncia la Historia. En La Fiesta del Chivo, la imagen desoladora que se nos ofrece de Santo Domingo refuerza la denuncia del trujillismo.

La primera emoción que embarga a Urania Cabral a su llegada a la capital dominicana es una de extrañeza ante aquella ciudad “que ya no es [s]uya, recorrer aquel país ajeno” (12). La ciudad le es ajena porque el trujillismo se apropió de ese espacio al tiempo que a la mujer se la expropia y se la destierra. De ahí el sentimiento de extrañeza y enajenación que la invade. El mismo lugar que la vio partir hacía más de tres décadas podría compararse ahora con una de aquellas urbes francesas sucias e inhóspitas que

describía Flora Tristán en la primera novela, pues la capital produce el mismo desasosiego en Urania que las ciudades francesas provocaban en Flora. La protagonista percibe desde el primer momento el cambio entre la ciudad que dejó de niña y la que ahora aparece ante sus ojos de adulta:

[E]l bosque de techos, torres, cúpulas, campanarios y copas de árboles de la ciudad. ¡Cuánto ha crecido! Cuando la dejaste, en 1961, albergaba trescientas mil almas. Ahora, más de un millón. Se ha llenado de barrios, avenidas, parques y hoteles . . . se sintió una extraña dando vueltas . . . (13).

La constante algarabía del lugar, el ruido ensordecedor “que le reventará los tímpanos” (18) se presentan como elementos acechantes en un entorno que la protagonista presiente como una amenaza:

[L]a asalta el ruido, esa atmósfera ya familiar de voces, motores, radios a todo volumen, merengues, salsas, danzones y boleros, o rock y rap, mezclados, agrediendo y agrediendo con su chillería. Caos animado, necesidad profunda de aturdirse para no pensar y acaso ni siquiera sentir, del que fue tu pueblo, Urania. También, explosión de vida salvaje, indemne a las oleadas de modernización. Algo en los dominicanos se aferra a esa forma prerracional, mágica: ese apetito por el ruido. (“Por el ruido, no por la música” 14-15).

De la cita se desprende el posicionamiento crítico desde el que se describe el carácter del pueblo dominicano. La imagen del Caribe paradisíaco, la algarabía alegre del trópico se sienten ahora como una agresión para la mujer. No se trata únicamente del desorden y caos de la ciudad, Urania misma y su percepción de la ciudad donde transcurrió su infancia también han cambiado en estos años de ausencia. El imaginario del trópico idílico se redimensiona al enunciarse ahora como un espacio degradado cuyos habitantes prefieren no pensar, indicativo asimismo del desarrollismo urbano desafortado.

Urania, incrédula, compara el caótico espacio que la rodea con el lugar donde ha transcurrido la mayor parte de su vida: “Nunca, en sus diez años en Manhattan, han registrado sus oídos nada que se parezca a esta sinfonía brutal, desafinada, en la que está

inmersa hace tres días” (15). Las basuras y la suciedad a las que se alude, junto con el ruido, parecen ser elementos discordantes y siempre presentes en el Santo Domingo que la recibe: el balneario que recuerda de su niñez se encuentra ahora apestando por las cloacas (16) y la acera aparece “quebrada y como bombardeada por la cantidad de hoyos y los altos de basuras” (15). La protagonista, en una relación de reciprocidad, no sólo se ve sacudida por la visión de podredumbre, por los ruidos y por el movimiento desenfrenado de la ciudad sino que, a la misma vez, esas percepciones se intuyen también como una proyección hacia el exterior del sentimiento de desasosiego que embarga a la mujer al regresar al pasado traumático. Así pues, los comentarios de Williams referidos a La casa verde (1965), sobre la existencia de una equivalencia entre la naturaleza física y los seres humanos en la novelística vargasllosiana temprana (Vargas Llosa. Otra historia de un deicidio 143), se aplican también a todas las novelas analizadas en esta tesis porque existe una relación íntima y recíproca entre las emociones de los personajes y el entorno espacial en el que aparecen reflejadas.

Por otra parte, la desestructuración urbana de Santo Domingo halla una correspondencia en el paralelo desajuste social, personificado por ejemplo en la imagen de las haitianas recogiendo los desechos de la urbe o en los haitianos descalzos y semidesnudos vendiendo pinturas (15). La gran intuición de Hippodamos sobre la ciudad ideal, “the form of the city was the form of its social order” (172), recordada por Lewis Mumford en su libro The City in History, puede aplicarse al Santo Domingo que descubre Urania, ya que la apariencia de la ciudad refleja la correlación entre el ambiente y las estructuras urbanas y la desestabilización social que percibe la protagonista en la sociedad dominicana. La idea anterior lleva del mismo modo a entrever la importancia

del entorno espacial como reflejo especular de la historia, no sólo la privada de los protagonistas, sino también la historia social en su conjunto. En este caso, el deterioro de la capital dominicana se entiende como una de las consecuencias más gráficas de la dictadura del pasado. El estado de abandono en que se hallan las estructuras urbanas es el contexto adecuado para aquella “anarquía de voces y música.” Todo el conjunto de detalles ofrece una imagen caótica de una ciudad llena de “desniveles, baches, hoyos, deformaciones de las veredas en que [Urania] está constantemente a punto de tropezar, o de meter un pie en las basuras que husmean perros callejeros” (21). Cada sentido del cuerpo es asediado y expuesto a la intensidad de la experiencia:

Su nariz [la de Urania] registra una variedad tan grande de olores como el sinfín de ruidos que martillean sus oídos: el aceite que queman los motores de las guaguas y despiden los tubos de escape, lengüetas humosas que se deshacen o quedan flotando sobre los peatones; olores a grasa y fritura . . . y ese aroma denso, indefinible, tropical, a resinas y matorrales en descomposición, a cuerpos transpirando, un aire impregnado de esencias animales, vegetales y humanas
(20)

La variedad de estímulos no ofrece esta vez una imagen de vida enriquecedora e intensa sino una definida por un caos enajenante. Los obstáculos físicos que peligran el caminar de la mujer contribuyen al sentimiento de inseguridad que había surgido en ella hacía ya muchos años tras los hechos traumáticos que la llevaron a huir de la isla, de tal forma que ahora se siente forastera en un espacio que ya no percibe como propio. A pesar de que Urania asegura que había conseguido apropiarse de la historia de la isla a través de sus lecturas en los Estados Unidos, la realidad presente se le escapa de las manos porque es incapaz de asimilar el pasado traumático y establecer un nexo de continuidad con el presente. De ahí la confrontación violenta con una ciudad que se personaliza como un espacio hiriente: los ruidos, los olores, la visión de las basuras, todos los sentidos quedan

afectados.

Cuando Urania llega por fin a la casa paterna, se vuelve a establecer el nexo comparativo y el juego de dualidades entre el espacio añorado del pasado, repleto de certezas y seguridades, y la percepción desconfiada, cargada de recelo, que ahora observamos:

La casa tampoco ha cambiado tanto, aunque el gris de sus paredes lo recordaba intenso y es ahora desvaído, con lamparones, descascarado. El jardín se ha transformado en matorral de yerbas, hojas muertas y grama seca. Nadie lo habrá regado ni podado hace años. Ahí está el mango. ¿Era ese el flamboyán? Debió de serlo, cuando tenía hojas y flores; ahora, es un tronco de brazos pelados y raquíuticos. (23)

La misma vegetación, que recordaba exuberante, aparece ahora marchita y decaída como todo lo demás, reflejo contundente de la inutilidad circundante. De los pensamientos de la protagonista se desprende un sentimiento de desolación ante la dejadez y el deterioro inexorable que ha marcado también la morada infantil. Esta misma casa y este mismo jardín, ahora irreconocibles, son aquellos que en otros tiempos lejanos representaban todo un mundo de seguridad y sueños para la niña Urania. Sin embargo, el interior del hogar sufre el mismo estado de abandono y desidia que Urania presencia en todo lo demás:

“Examina una vez más la ruindad que la rodea. Además de deteriorarse la pintura de las paredes, el tablero de la mesa, el lavador, el armario, todo parece *encogido y descentrado*.

¿Eran los mismos muebles? No reconocía nada” (63, el énfasis es mío, nótese las personificaciones). Es entonces cuando la invade el mismo extrañamiento que había caracterizado su primer encuentro con la ciudad y que también condiciona su sentir ante aquel espacio que había sido su antiguo hogar. Se destaca otra vez el paralelismo entre lo material/inanimado y el estado anímico de la mujer. Los muebles desgastados, el jardín descuidado y la casa en ruinas aluden a la desesperanza, el vacío y la enajenación que

invaden a Urania ante la realidad que contempla mediatizada por un pasado traumático. El ya aludido contraste entre el presente y el pasado se evidencia también en referencia a lo inanimado: los espacios, la casa, los muebles. Ese contraste se recalca gráficamente en la descripción que ofrece el narrador del momento en que Urania, incrédula ante el estado mermado de todo cuanto la rodea, prosigue el camino de ascenso al destino final, la habitación del padre:

Sube la escalera de pasamanos descolorido y sin los maceteros con flores que ella recordaba, siempre con la sensación de que la vivienda se ha encogido. Al llegar al piso superior, nota las losetas desportilladas, algunas flojas. Esta era una casita moderna, próspera, amueblada con gusto; ha caído en picada, es un tugurio en comparación con las residencias y condominios que vio la víspera en Bella Vista. (64)

El desgaste de los enseres se relaciona inextricablemente con el deterioro corporal y mental que va a encontrar en el padre y todo ello con el propio desgaste anímico de la mujer, traumatizada a partir de la violación sufrida muchos años atrás. Todo conduce al mismo punto de partida, el origen de todos los males: la dictadura que terminó drásticamente con la vida familiar así como la figura del dictador que acabó con los sueños infantiles. El estado deplorable de la ciudad que recibe a la mujer es un reflejo de la desestructuración del mundo tal y como lo conocía la protagonista en su infancia. La opulencia material de antaño se intuye ahora inútil, el desamparo del padre en medio del abandono de la casa muestra el desalentador final de una historia irresuelta.

El deterioro se ramifica en todas las direcciones. La ciudad entera participa de la misma desolación, las calles, la morada infantil, la casa vecina que “también se ha enanizado” (68). Al igual que el padre, todo y todos están marcados por el castigo del abandono; el paso inexorable del tiempo se ha ensañado especialmente con la ‘ciudad Trujillo’ y con todo aquello que rodeaba al dictador. La mujer ha vuelto para contemplar

—sorprendida, hastiada, complacida— cómo sus ‘dioses infantiles’ han caído uno a uno y ya poco se puede salvar.

El aposento decaído donde se marchita el padre/senador es el último espacio al que llega Urania en su recorrido de la desolación, mediante el que internaliza progresivamente las consecuencias últimas del régimen trujillista. En aquel espacio oscuro y lúgubre, “[q]ué mezquino, abandonado, viejo, es ahora el dormitorio —la casa— del otrora poderoso presidente del Senado” (140), vegeta día y noche el olvidado anciano. La culminación del deterioro se encuentra representada en la triste figura del padre, anclado en el abismo del olvido, esperpento de desolación, estampa de la futilidad del poder y la ambición material:

El inválido mira sin pestañear, sin mover los labios, ni las diminutas manecitas que tiene sobre las rodillas. Se diría una momia, un hombrecito embalsamado, un muñequito de cera. Su bata está descolorida y, en partes, deshilachada. Debe ser muy vieja, de diez o quince años atrás. (76)

Es así como se contrapone la esperpéntica figura del hombre presente —cuyo reflejo está en la casa— con el ministro trujillista de ayer. El hecho de que el senador termine sus días de esta manera, rodeado de enseres tan inútiles como él, desvalido y desmemoriado, se expone como el justo castigo a los ojos de la hija agraviada con su consentimiento.

En la ciudad caótica, en la casa desvencijada, en el hombre enfermo y sin esperanza, en sus ropas amarillentas y arrugadas, en la cama en que duerme cada noche que “huele a viejo, a sábanas viejas, a sueños y pesadillas viejísimas” (213) termina el glosario de la sombría descripción que ofrece la mujer. Desde las calles capitalinas, llenas de basuras y boquetes hasta la misma cama del anciano, todo habla de deterioro y ruindad.

Muchos años antes, el sempiterno dictador Trujillo había deambulado también por

las calles de Santo Domingo. Sin embargo, la imagen de la ciudad ofrecida por el entonces mandatario difiere ciertamente de la enunciada por la protagonista:

Iba como extraviado, cambiando de dirección cada cierto número de cuadas. El calor lo hacía transpirar. Era la primera vez en muchísimos años que vagabundeaba por las calles de Ciudad Trujillo. Una ciudad que había visto crecer y transfigurarse, del pequeño pueblo averiado y en ruinas en que la dejó convertida el ciclón de San Zenón, en 1930, a la moderna, hermosa y próspera urbe que era ahora, con calles pavimentadas, luz eléctrica, anchas avenidas surcadas por autos último modelo. (279)

La verborrea interior del anciano permite vislumbrar la ideología oportunista de la dictadura. El hombre se presenta como el hacedor del progreso, de la ciudad nueva con nuevo nombre (nombrar para controlar) que, gracias a él, ha surgido de entre las ruinas. Venkatesh apunta a la relación entre el discurso patriarcal y la significación del espacio político y social de Santo Domingo según se materializa en la nueva nomenclatura citadina:

This detail adds to the characterization of the dictator's hyper masculinity, if this hegemonic masculinity can be viewed as being synonymous with the Foucauldian concept of power. By genderizing the city as a metonymic representation of the oppressive male figure, the politics of the nation are circumscribed in relation to the centrality of the city versus peripheral towns, villages and regions. (96)

Pero la ciudad que Ángel Rama percibiera como “sueño de un orden” se desmorona en un desorden caótico porque los cimientos del progreso se habían levantado sobre cimientos execrables: la injusticia y la represión.¹⁷

La ciudad que Urania descubre tres décadas después evidencia que el supuesto progreso fue sólo un espejismo quimérico cuya breve existencia se trunca insostenible

¹⁷ “Desde la remodelación de Tenochtitlán, luego de su destrucción por Hernán Cortés en 1521, hasta la inauguración en 1960 del más fabuloso sueño de urbe de que han sido capaces los americanos, la Brasilia de Lucio Costa y Oscar Niemeyer, la ciudad latinoamericana ha venido siendo básicamente un parto de la inteligencia, pues quedó inscrita en un ciclo de la cultura universal en que la ciudad paso a ser el sueño de un orden y encontró en las tierras del Nuevo Continente, el único sitio propicio para encarnar.” (La ciudad letrada 17)

debido a la injusticia que supuso su instauración. El único aspecto loable de la dictadura, el supuesto progreso material y económico que permite la mejora efímera de la isla, queda pronto anulado porque se consigue a costa del sacrificio moral y social de todo un país. Entonces el deterioro espacial funciona como una denuncia del sistema político que lo propicia, así como la sociedad que lo habita.

La vulnerabilidad del legado trujillista es junto al desgaste físico de Trujillo que vimos uno de los muchos recursos usados en la novela para mostrar la repulsión al régimen. Se describe asimismo con lujo de detalles el asesinato del dictador. Su muerte tiene lugar justamente cuando se dirige a su paraíso particular. Al igual que el pintor Gauguin en la Polinesia y Roger en Irlanda, el anciano logra evadirse de sus múltiples preocupaciones (como vimos en la sección anterior, acababa de sufrir uno de esos accidentes o manchas que tanto temía) desviando sus pensamientos hacia un espacio utópico, su ‘locus amoenus,’ la hacienda de San Cristóbal. El último pensamiento de Trujillo antes de morir tiene que ver con aquel lugar:

Dentro de hora y media estaría en San Cristóbal, en la tranquila querencia de la Hacienda Fundación, rodeado de campos y establos relucientes, con sus bellas arboledas, el ancho río Nigua cuyo lento caminar por el valle observaría a través de las copas de los caobos, las palmas reales y el gran árbol de anacahuita de la casa de la colina. Le haría bien despertar allí mañana . . . (381)

Sin embargo, al igual que veremos en el caso de Roger con respecto a Irlanda, Trujillo tampoco llega a disfrutar del ansiado paraíso. En el caso del dictador, la justicia poética consigue imponerse a la vida misma y, de camino a la finca, lo acribillan a balazos.

Entonces, el sosiego y la paz de espíritu que la estancia en la hacienda supuestamente le hubiera ofrecido nunca llegan a darse. La función punitiva del espacio se expone claramente: la imposibilidad de alcanzar el lugar utópico evidencia el castigo a una vida

teñida por la brutalidad y la criminalidad.

Este apartado confirma la existencia de demonios obsesivos en torno a los espacios y geografías que aparecen en La Fiesta del Chivo. Por una parte, Urania expresa lo que el protagonista Trujillo no puede o no sabe expresar: la degradación a sus manos del país antillano. Esa degradación personificada en la capital dominicana es otra de las estrategias que refuerza la denuncia política que se da en el texto. A través de la caótica ciudad y las estructuras urbanas descritas —deterioradas y descuidadas—, llegamos a percibir la desestructuración social que resulta de la dictadura así como la desestabilización psicológica de sus habitantes. El elemento espacial constituye, junto a la narrativa de la enfermedad, una estrategia clave para ahondar en la denuncia que persigue el texto.

Ese rechazo al caos urbanístico aparece también en varias de las novelas tempranas del autor, lo que lo consagra como uno de los asuntos persistentes de su narrativa y, como vemos en estos últimos relatos, la ciudad sigue siendo un espacio inhóspito que enajena al sujeto que lo habita. La exaltación de la ciudad que Ángel Rama en La ciudad letrada define como uno de los rasgos más constantes en la historia cultural y literaria latinoamericana se desestructura en estos textos.¹⁸ Los personajes se presentan como sujetos en perpetuo desajuste rodeados de un ambiente hostil e insalubre del que deben huir para recuperar su bienestar psíquico y físico.

Se confirma entonces la ruptura de todo tipo de discursos exaltadores tanto en

¹⁸ “Entre los latinoamericanos no hubo en todo el siglo XIX un Thoreau que fuera a vivir en la naturaleza, a proclamar sus glorias y a escribir su *Diario*; los escritores residieron en las ciudades, capitales si era posible, y allí hicieron sus obras, en ese marco urbano, aunque las espolvorearon del color local de moda que exigía ‘naturaleza’” (La ciudad letrada 70).

cuanto a la realidad del espacio tropical que ahora queda desmitificado, como en cuanto a las ciudades europeas, centros de la Historia —única, inamovible, incuestionable— en el discurso dogmático, que ahora quedan reemplazadas por la reescritura de las historias diversas y flexibles desde otros ángulos más flexibles.

CAPÍTULO 4: EL SUEÑO DEL CELTA

1. Desestabilización ideológica

“La memoria está hecha con la trama de los sueños, y de la historia personal, y de la distorsión, y del engaño.”

Juan Carlos Martelli
Los tigres de la memoria

Lentamente sus compatriotas se fueron resignando a aceptar que un héroe y un mártir no es un prototipo abstracto ni un dechado de perfecciones sino un ser humano, hecho de contradicciones y contrastes, debilidades y grandezas.

El sueño del celta. Epílogo.

Sobre esta última novela, publicada sólo un mes después de que el escritor recibiera el premio Nobel, David Wiseman afirma que representa un compendio de los demonios que han acechado al escritor a lo largo de toda su obra y que hemos visto también en las otras novelas aquí estudiadas:

Familiar Vargasllosan themes —such as civilization and barbarism, revolutionary action, fanatical idealism, eroticism (in this case, homosexual fantasy), and the power of writing —abound in his latest novel. Readers attempting to better understand Vargas Llosa's most recurring literary demons —as he tended to call them in earlier decades — will have a quintessential experience in El sueño del celta. (777)

De hecho, el análisis del texto pone en evidencia la existencia de temáticas que vimos repetidas a lo largo de las otras novelas y que coinciden con los demonios señalados por

Wiseman. La denuncia de ideologías fanáticas es uno de ellos y la forma particular que toma el demonio aquí es a) a través de la denuncia del discurso colonialista; b) el cuestionamiento de la filosofía del progreso; c) la denuncia de un nacionalismo exacerbado; d) la crítica a la labor historiográfica; y e) la desconstrucción de un sujeto de identidad estable. Todas estas estrategias convergen en un rasgo común: la contundente denuncia de dogmatismos y autoritarismos. En esta novela se ve representada una sociedad caótica donde reina la corrupción política que impide la plenitud del sujeto que la habita. Priman allí la desconfianza hacia la alteridad (el Otro) y hacia la propia naturaleza humana, todo ello resultado lógico de la disfuncionalidad propiciada por un fundamentalismo ideológico duramente criticado.

La novela se divide en tres partes que coinciden con los tres lugares emblemáticos que marcan la existencia del protagonista Roger Casement: el Congo Belga, el Putumayo e Irlanda. A su vez se van alternando los quince capítulos que constituyen la novela: los capítulos impares se enuncian desde la cárcel e incluyen vivencias recordadas así como hechos que tienen lugar en el momento presente de encarcelamiento. Los pares, rememorados asimismo desde la prisión, consisten en los recuerdos desgranados de toda una vida desde la infancia en Irlanda hasta los viajes de Roger al Putumayo y el Congo.¹⁹ Entonces, atendiendo a la alternancia de voces y capítulos, accedemos al pasado del protagonista en el continente africano, donde conoce de cerca la situación colonial del Congo. Más tarde, la novela da paso a la vida de Roger en Brasil y Perú, a donde viaja al servicio de la corona británica durante la época de explotación del caucho para investigar

¹⁹ Para un estudio detallado sobre la estructura de la novela (a la vez que un juicio peyorativo cuando la compara con otras novelas tempranas del peruano), consultar el artículo de Eloy Urroz, en el que el autor llama la atención sobre la descompensación de la parte dedicada a Alemania que representa, según él, un lastre frente a las otras dos partes que sí consiguen amenizar el relato.

los posibles crímenes perpetrados por la compañía de la Casa Arana, la principal exportadora cauchera. El relato finaliza exponiendo los últimos años de Roger, que transcurren en Europa, donde trata sin éxito de llevar a cabo la emancipación irlandesa.

a. Denuncia del discurso colonialista

De todos los textos estudiados, El sueño del celta (2010) es aquel en el que se muestran más evidentes los síntomas del desencanto progresivo que embarga al protagonista a medida que se da cuenta del fracaso de sus proyectos. Una vez más observamos que ese desencanto refleja una clara denuncia del fanatismo ideológico que también vimos en las otras novelas. El desengaño de Flora Tristán en la primera novela evidencia su propia intolerancia hacia otras posturas que difieran de la suya, mientras la decepción de Trujillo en La Fiesta del Chivo representa en realidad la lógica consecuencia de la opresión dictatorial que protagonizó. En el caso de Roger Casement, sus sueños de juventud se han articulado a través de los discursos colonialistas de la Inglaterra victoriana que serán uno de los objetos de ataque predominantes en la novela.

Como en los otros relatos, el protagonista se nos presenta en los últimos meses de su vida, enfermo y defraudado de los ideales que constituyeron el *modus vivendi* en su juventud. Así, Roger aparece *in medias res* en una cárcel londinense donde recuerda — cansado y derrotado — lo que ha sido su vida en las selvas africanas y amazónicas. La memoria juega por tanto un papel esencial pues el relato consiste en los recuerdos que se van desgranando. Al mismo tiempo, y siguiendo una estructura alternante típica en la narrativa del autor, el personaje también describe su desolado presente en una prisión londinense. Vemos que los recuerdos narrados por el protagonista tienen una función textual en el relato: contraponer la formación ideológica que recibió en Europa, siempre

virtual y puramente discursiva, a la realidad socio-política que encuentra a su llegada al continente africano o a la Amazonía.

Los recuerdos que relata Roger constituyen el punto de partida desde el que se desarticulan los discursos formativos que moldearon su juventud y el encuentro con una realidad concreta que invalida las nociones preconcebidas constituye el material traumático a partir del cual se desarrolla la historia. Cuando ideales y realidad entran en conflicto es cuando ocurre el desplome de aquellos y este derrumbe es lo que constituye el material narrativo en la novela. La misma desilusión que sufre el personaje refleja el rechazo en la novela a la asimilación del discurso colonialista que se estaba formando en el imperio británico del siglo diecinueve.

Los proyectos de juventud y las aventuras por África quedan muy lejos de la situación actual de encarcelamiento en la que encontramos a Roger Casement ya que Vargas Llosa retrata en esta novela a un hombre desolado, en las postrimerías de su existencia, esperando que lo ejecuten por orden del gobierno inglés. El contraste entre la libertad de antaño y la penosa situación presente del hombre contribuyen a acentuar el efecto de desencanto ante los sueños que guiaron su juventud, articulados con la fe puesta en la ideología de la modernización, la primacía del hombre blanco y el progreso histórico. Se trata del relato no oficial de las correrías del hombre que llegará a rebelarse contra el proyecto colonizador belga y, más tarde, luchará contra la explotación de los indígenas en la región cauchera del Putumayo.

El joven Roger es un muchacho lleno de ilusiones y sueños de aventura. El protagonista se retrata al comienzo como la personificación del idealista romántico cuyo *imaginario mundi* se ha de desmoronar estrepitosamente al entrar en contacto con la

realidad que lo esperará en suelo africano. El padre del joven, el capitán Casement, es quien había instigado la imaginación del niño con el relato de sus exóticas aventuras en lugares alejados como la India y Afganistán. Más tarde, será el tío Edward el que con sus viajes estimule también el deseo por lo desconocido que nace en el muchacho. Son entonces los discursos/lenguajes de lo exótico los que delinean el incipiente deseo por lo desconocido y la aventura en el protagonista. No son los hechos de armas aquello que lo encandila “sino los viajes, abrir caminos por paisajes nunca hollados por el hombre blanco, las proezas físicas de resistencia, vencer los obstáculos de la naturaleza” (20).²⁰ Así pues, el germen instigador de la empresa colonizadora aparece precozmente en aquel joven más bien tímido, alentado por las historias paternas y los relatos de viajes que circulaban sobre el lejano continente africano en la Inglaterra victoriana y que ayudan a formar una representación de lo desconocido —aquello que Pratt define como “the imperial imaginary from the Victorians in Central Africa” (4). Muy pronto el deseo de conocimiento de Roger, de descubrir la otredad oculta: “aquellos nombres y paisajes exóticos, aquellos viajes cruzando selvas y montañas que escondían tesoros, fieras, alimañas, pueblos antiquísimos de extrañas costumbres, dioses barbaros” (19), converge con el anhelo colectivo que guía el proyecto colonizador.

Los discursos románticos que circulan sobre los exploradores y pioneros contribuyen a la formación de Roger y lo llevan a idealizar a aquellos hombres así como a las geografías exóticas que eran escenario de sus hazañas. El discurso imperialista colonial había apuntalado la percepción de aquellos primeros hombres como ‘héroes’ en

²⁰ Todas las citas de *El sueño del celta* (2010) corresponden a esta primera edición y se señalarán de aquí en adelante con el número de página entre paréntesis.

la imaginación colectiva porque “estaban extendiendo las fronteras de Occidente y viviendo unas vidas tan extraordinarias” (25). El doctor Livingstone, el legendario médico evangelista que fue el primer explorador del continente africano, y el periodista galés Henry Stanley son los modelos de referencia para el joven que desea “formar parte de sus expediciones, enfrentar a su lado los peligros, ayudar[les] en llevar la religión cristiana a esos paganos que no habían salido de la Edad de Piedra” (24). El idealismo y el deseo de aventura marcan el comienzo pero también el afán evangelizador forma parte desde temprano de la agenda imaginaria de Roger, quien se considera “como esos cruzados que en la Edad Media partían al Oriente a liberar Jerusalén” (27) antes de emprender su aventura africana. Roger imagina a los nativos como seres necesitados y a Europa como ente salvador cuando comienza su recorrido por el continente africano. Por ello es que el joven recién llegado a África aún confía en la grandiosidad del proyecto colonial:

[E]n las intenciones benévolas de los europeos: vendrían a ayudarlos a mejorar sus condiciones de vida, librarlos de plagas . . . , educarlos y abrirles los ojos sobre las verdades de este mundo y el otro, gracias a lo cual sus hijos y nietos alcanzarían una vida decente, justa y libre. (39)

La glorificación de Europa, en especial del imperio Británico, corre pareja al principio a la exaltación de la empresa colonial porque más que una operación mercantil, el protagonista cree que el comercio entre Europa y África era “una empresa a favor del progreso de pueblos detenidos en la prehistoria, sumidos en el canibalismo y la trata de esclavos. El comercio llevaba allá la religión, la moral, la ley, los valores de la Europa moderna, culta, libre y democrática” (26). El progreso de los ‘pueblos bárbaros’ consistiría de esta manera en conseguir que renunciaran a sus costumbres, las ignoraran, y adaptaran la forma de vida del hombre blanco en un proceso de invalidación socio-

cultural que Frantz Fanon caracteriza como una agresión generalizada: “asistimos a la destrucción de los valores culturales, de las modalidades de existencia. La lengua, el vestido, las técnicas son desvalorizadas” (40), anulándose cualquier atisbo de identidad cultural en la cultura colonizada para lograr así imponer la visión eurocéntrica de superioridad.

La inocencia de un Roger todavía defensor acérrimo de los valores europeos en los primeros tiempos en el Congo resulta grotesca cuando se convierte en objeto de burla por parte de sus compañeros, que no llegan a comprender si sus ideas son producto de la estupidez o “las proclamaba para hacer méritos ante sus jefes” (26). Los mismos europeos —los colonos— ya habían comprendido la hipocresía ideológica inherente en la exportación de la filosofía progresista. Sin embargo, el joven irlandés posee valores muy diferentes a sus compañeros de aventura, y el dinero no le importaba: “no había venido al África soñando con hacerse rico, sino movido por cosas incomprensibles como traer el progreso a los salvajes” (45). Su actitud resulta asombrosa para aquellos otros hombres pero la realidad demuestra muy pronto la invalidez de su formación idealista romántica. Lo cierto es que a los pocos meses de llegar al continente africano, la novela muestra que Roger todavía cree en los estandartes que Leopoldo II, el monarca belga, proclamaba como justificación de su dominio congolés, un territorio tan extenso como ochenta y cinco “Bélgicas” juntas. Pronto se dará cuenta el joven de la ardua tarea que le depara el destino porque “para emancipar a los africanos del atraso, la enfermedad y la ignorancia” (35) era necesario no sólo un esfuerzo físico inmenso, sino también la fe en los valores institucionalizados de Occidente.

El joven todavía idealista considera que el comercio, el cristianismo y las

instituciones sociales y políticas serán los cimientos que ayuden al desarrollo del Congo (43). Sin embargo, en cuanto se produce el encuentro real con el Otro, Roger atestigua que el deseo de conocimiento se transforma en la obsesión por el poder y el control del subalterno. El protagonista presenciara de primera mano la tragedia que se genera cuando el colono blanco entra en contacto con los nativos congolese. La novela refiere precisamente el testimonio del (des)encuentro que tiene lugar. Por medio de la voz del protagonista se expone el distanciamiento y la imposibilidad comunicativa entre el colonizador y el colonizado.

Entonces, tras los primeros años en el continente africano, la percepci3n de Roger de la realidad circundante cambia drásticamente. El tiempo transcurrido desde la primera expedici3n de 1884 que haba realizado a las 3rdenes de Stanley afianza los peores presentimientos del joven aventurero. Se impone la brecha entre la realidad social del Congo y los discursos colonialistas europeos para mostrarle que la empresa africana no es lo que parecia. Aquella expedici3n al lado del famoso explorador es el comienzo de la internalizaci3n por parte de Roger de la penosa situaci3n que testimonia. Stanley, su idolo de juventud, presenta a los nativos unos documentos escritos en franc3s que aquellos no entienden y los hace firmar sin escr3pulos, entreg3ndoles a cambio unos cuantos abalorios y baratijas. Los caciques r3en divertidos y chispeados por el aguardiente con el que Stanley los invitaba para celebrar el acuerdo. Aquellos pueblos, intuye un apesadumbrado Roger, acababan de empeñar su futuro a expensas del colonizador, firmando con “equis, palotes, manchas, dibujitos, sin chistar y sin saber que firmaban” (40). El joven Casement trata de buscar explicaciones a aquello que parece un abuso inconcebible, al fin y al cabo trata de justificar que “era preciso dar forma legal a la

empresa que el monarca de los belgas quería que se realizara mediante la persuasión y el diálogo, a diferencia de otras hechas a sangre y fuego, con invasiones, asesinatos y saqueos. ¿No era ésta pacífica y civil?” (40). El tiempo le demostrará lo equivocado de su razonamiento.

Dieciocho años después de la expedición primera al lado de Stanley, Roger decide iniciar un viaje hacia el interior del país, siguiendo el curso del río Congo. Esta travesía lo va a llevar a presenciar el infierno que está teniendo lugar a espaldas del mundo. Sin embargo, el tercer ataque de malaria que sufre en tierras africanas, justo antes del viaje, lo fuerza a guardar reposo y posponerlo.

El año de obligado reposo que Roger debe esperar en Boma se convierte en un tiempo de reflexión en el que piensa sobre la falsa y cruel realidad en la que se habían apoyado sus proyectos africanos, sustentados únicamente por un discurso colonial fantástico y ajeno a la realidad que ahora enfrenta. Recuerda las dos décadas que ya lleva en África y acaba por convencerse del fracaso de la utopía colonial. Le atormenta su inocencia anterior y se cuestiona sobre todo cuanto le rodea:

¿Cómo se había podido llegar a esto? . . . ¿Cómo era posible que la colonización se hubiera convertido en esta horrible rapiña, en esta crueldad vertiginosa en que gentes que se decían cristianas torturaran, mutilaran, mataran a seres indefensos y los sometieran a crueldades tan atroces, incluidos niños, ancianos? ¿No habíamos venido aquí los europeos a acabar con la trata y a traer la religión de la caridad y la justicia? (107)

Su amigo inglés Morel también se había dado cuenta mucho tiempo antes del desigual intercambio mercantil entre Europa y el Congo. Entre las tareas de aquél en el puerto de Amberes estaba la de documentar los bienes comerciales que circulaban entre los dos continentes, cosa que le sirve para reparar muy pronto en lo abusivo de la situación. Las mercancías que se enviaban desde Amberes eran armas, licores o baratijas

que en poco servían para mejorar la vida de los nativos.²¹ Mientras tanto, Morel es testigo de la explotación de la riqueza natural del país africano, ya que productos como el marfil y el caucho se reciben en grandes cantidades en el puerto europeo.

La novela nos remite implícitamente a otro intercambio: aquel que tuvo lugar entre los indios y los conquistadores europeos en el continente americano. Las baratijas ofrecidas a aquellos indios, a cambio de las cantidades ingentes de oro y plata que fueron llevados a Europa, siguen presentes en las mismas cuentas de colores ofrecidas a los congolese para comprar su trabajo forzoso y vitalicio como proveedores del preciado caucho. Es este injusto comercio que presencia el joven Morel uno de los factores que despiertan sus sospechas, según le confiesa a Roger. El empleado se pregunta asombrado, “¿Qué clase de comercio libre era aquel en el que los barcos que venían del Congo descargaban en el gran puerto flamenco toneladas de caucho y cantidades de marfil, aceite de palma, minerales y pieles, y cargaban para llevar allá solo fusiles, chicotes y cajas de vidrios de colores?” (117-18). Morel nunca había visitado el continente africano pero llega a la misma conclusión a la que llegará el protagonista: la tragedia en el Congo Belga es innegable.

Ahora, convaleciente de las fiebres malarias, a Roger le avergonzará su antigua inocencia, su credulidad ciega en la empresa en la que se había embarcado para luchar por unos ideales que se desestabilizan y cuestionan a medida que va descubriendo un mundo antes desconocido. Los rumores que Roger confirmará, una vez iniciado su viaje hacia el interior, son espeluznantes: “pueblos diezmados, caciques decapitados y sus

²¹ En este sentido, es relevante el simbolismo y significación de “las cuentas de colores y baratijas” ofrecidas a los ‘pueblos no civilizados’ y la tragedia engendrada en torno suyo. Cito el documental Trinkets and Beads. (1996) como un documento reciente que da a conocer el desigual intercambio, en este caso, entre comunidades nativas ecuatorianas y las grandes petroleras estadounidenses.

mujeres e hijos fusilados si se negaban a alimentar a los expedicionarios . . . ” (44). En las selvas amazónicas los mismos colonos también se exponen como seres autómatas y desesperanzados como el capitán Juneaux o Mr. Stirs, que “llevaba media docena de años en Iquitos y parecía un hombre sin ilusiones y cansado” (146). Ellos son victimarios tanto como víctimas de un sistema que los aplasta y deshumaniza al tiempo que son despreciados por sus mismos compatriotas porque “en la metrópoli había un prejuicio tenaz contra los coloniales” (90).

Después del desengaño de sus ideales africanos, el arrepentimiento va a marcar la existencia del protagonista. Muchos años más tarde aún se lamenta de haberse dejado seducir por el proyecto colonial:

[De] haber dedicado sus primeros ocho años en África a trabajar, como peón en una partida de ajedrez, en la construcción del Estado Independiente del Congo, invirtiendo en ello su tiempo, su salud, sus esfuerzos, su idealismo y creyendo que, de este modo, obraba por un designio filantrópico. (49)

La incredulidad es el sentimiento que sigue a la amargura cuando el protagonista es consciente de que la gran labor humanitaria que iba a llevar a cabo en el Congo se trataba, en realidad, de un cebo para convertirlo en una pieza más de la máquina destructiva que significó el imperialismo europeo. Todo el esfuerzo y el desgaste físico habían sido en vano porque su proyecto de hacer algo grandioso por la humanidad se disipa al contraponerse a la pesadilla que lo espera en el continente africano. Cuando finalmente vislumbra el alcance de la tragedia en el Congo sólo le queda documentarla para testimoniar a la Corona Británica la historia extra oficial de lo que está ocurriendo en aquellas lejanas selvas.²² Así es como el irlandés se convierte en elemento clave en la

²² Las notas de viaje de Roger Casement serán publicadas por las autoridades inglesas con el título de Informe sobre el Congo. Las notas del irlandés han sido recientemente rescatadas por Ediciones del Viento que las publica en España con el título de La tragedia del Congo (La Coruña, 2010) libro en el que aparecen

desestructuración de la ideología colonizadora pues su denuncia es el origen que hace tambalear el sistema de explotación impuesto por unos pocos sobre vastos territorios.

Sin embargo, otra causa más de su desaliento es que la tragedia humana documentada en sus escritos no produce un efecto real en la práctica. La mayoría de las denuncias, presente y confirma él mismo, son archivadas sin mayor consecuencia. De ese modo, se desestima el sufrimiento inherente en el proceso de reunir las evidencias al tiempo que se desdeña el padecimiento de las víctimas (59, 104, 108). Incluso en aquellas ocasiones en que sus informes provocan ciertas promesas de cambio, al final la incertidumbre lo envuelve todo: “todas las gestiones, promesas, informaciones, se descomponían y disolvían sin que los hechos correspondieran jamás a las palabras” (307).

La sociedad colonial es corrupta y está basada en la mentira y el engaño. Poco a poco, Roger siente que las acciones se desdican de los hechos, creando una esquizofrenia social que desestructura la realidad del mismo modo que ocurre en la sociedad trujillista. En Leopoldville hasta “las gentes mejor intencionadas le ocultaban algo y se lo ocultaban a sí mismos, temerosos de enfrentar una verdad terrible y acusadora” (83-84). Sus impresiones en el continente americano años más tarde son similares: “las palabras negaban los hechos y los hechos desmentían a las palabras y todo funcionaba en la engañifa generalizada, en un divorcio crónico entre el decir y el hacer que practicaba todo

también otros ensayos sobre la historia de Leopoldo II y la masacre del Congo tales como King Leopold's Soliloquy (1905) de Mark Twain, The Crime of the Congo (1909) de Arthur Conan Doyle y An Open Letter to His Serene Majesty Leopold II, King of the Belgians and Sovereign of the Independent State of Congo publicada esta última por George Washington Williams en 1890.

el mundo” (307). Cuando Roger se da cuenta que las promesas de cambio se habían incumplido por parte de la Compañía de Arana y el maltrato a los indios persistía (“no se ha hecho ni se hará nada” [312], confirma Juan Tizón), el desaliento del hombre no se hace esperar: “se sentía desmoralizado, enfermo y asqueado de sí mismo” (317). La constatación de que los indígenas del Putumayo —huitotos, boras, andoques— seguían siendo explotados inmisericordemente, confirma la desconfianza de Roger en el sistema judicial y en la filosofía optimista del progreso humano: “después de ver, oír y ser testigo de lo que aquí sucedía, nunca más tendría la visión optimista de la vida que tuvo en su juventud” (243).

Tanto el Congo como el Putumayo peruano se articulan como distopos infernales, “un mundo de inhumanidad y crueldades psicópatas” (230), de forma que la investigación de los crímenes se siente como un castigo insoportable para Roger y aquéllos que lo acompañan en la odisea. Y, sin embargo, a pesar de todas las decepciones y los fracasos sufridos, la labor investigadora de Roger, las denuncias interpuestas por él y su constante lucha por la justicia hacen del hombre un libertador y así lo van reconociendo diversas personalidades. La labor documentadora se presenta de esta forma como un factor de purificación y triunfo personal.

b. Cuestionamiento de la filosofía del progreso

El escepticismo que observa Roger en la sociedad europea y norteamericana cuando se revelan las noticias de lo que verdaderamente está sucediendo sirve para exponer la crítica al pensamiento europeísta basado en la concepción de superioridad y de progreso. La atribución de culpa no se hace esperar. A pesar de las voces de protesta, Roger intuye que el *modus vivendi* occidental es responsable también por la tragedia: “el

Congo se convirtió en el primer productor mundial del caucho que el mundo civilizado reclamaba cada vez en mayor cantidad para hacer rodar sus coches, automóviles, ferrocarriles . . . ” (52). El discurso progresista se cuestiona aquí de la misma manera que había sido puesto en tela de juicio por Flora y Paul en El Paraíso en la otra esquina o por Urania en La Fiesta del Chivo cuando llega al Santo Domingo abandonado años atrás. Según asevera al respecto David Gallagher, el protagonista de El sueño fue un adelantado para su tiempo porque “lo que pensaba Casement era osado y novedoso: él fue pionero en su época en cuestionar el concepto de progreso, de desarrollo” (519).

En efecto, en El sueño del celta el modelo europeo de pensamiento se enjuicia porque indica un eurocentrismo que es también culpable de las tragedias que Roger presencia: “los otros [la expedición que le acompaña al Putumayo] no imaginaban que en el resto del mundo no todo funcionaba de la misma manera que en el Imperio británico” (167), reflexiona el protagonista cuando observa el desconcierto de sus acompañantes ingleses al enfrentarse a una realidad inesperada cuando llegan a tierras amazónicas.

En este sentido, Nicholas Birns señala que Vargas Llosa “has never concealed the repressions and savageries operating within, as well as outside, Western civilization” (24). De ahí que tanto Roger como Gauguin y Flora Tristán se nos muestren como elementos discordantes que promueven el desorden con sus protestas y forma de vida. Ellos son la semilla del caos en el centro mismo del territorio europeo. El imaginario europeísta se desestabiliza y se hace evidente que la subalternidad puede tener lugar dentro del espacio colonizador y no únicamente en la periferia. De este modo, se sigue cuestionando una visión reduccionista de los elementos constitutivos de la nación/sociedad porque en según esa visión se ocultan “hibridaciones culturales, los

espacios mixtos y las identidades mixtas” (Castro-Gómez 176). Los textos muestran a unos sujetos intersticiales que cuestionan el *statu quo* y ponen en entredicho cualquier enunciado discursivo basado en la homogeneidad y el dogmatismo. Las tragedias que Roger presencia en África y en la Amazonía son consecuencia de la concepción de superioridad que el sujeto europeo tenía sobre los pueblos colonizados y que llevó al trato abusivo de aquéllos. Esta concepción se evidencia en los comentarios que Roger escucha en boca de muchos personajes en los que aflora el constante desprecio a los nativos, exponiéndose de nuevo el tópico de las culturas indígenas que tanta prevalencia tiene en toda la producción vargasllosiana.

Las referencias a los pueblos nativos se observan ya en sus novelas tempranas y constituyen el tema central en El hablador (1987). Raymond Williams también confirma la relevancia de este asunto en el escritor: “[A] lo largo de la obra de Vargas Llosa — desde La casa verde hasta El hablador— aparece el demonio de las culturas indígenas. Desde joven Vargas Llosa ha tenido una fascinación con las culturas indígenas” (98). Las novelas estudiadas en esta disertación exploran de forma insistente la presencia de estos pueblos menospreciados o, en el mejor de los casos, ‘invisibles’ para la mayoría. Se trata de una obsesión por indagar en una otredad no comprendida. El asunto, que había comenzado en las novelas tempranas del escritor como un intento de analizar la multiplicidad de la sociedad peruana, termina por convertirse en un deseo de profundizar en la relación con la alteridad así como de explorar en detalle las diferencias interculturales.

Entonces, el tema de los nativos vuelve a aflorar con fuerza en esta novela. A través de Roger, se va articulando en este relato la historia del desencuentro entre los

colonos y los nativos. El personaje se perfila como un marginado porque toma conciencia de que está rodeado de individuos que divergen de su perspectiva sobre los nativos como el explorador Stanley para quien aquellos pueblos africanos se asemejan más a los animales que a seres humanos:

Vendrán misioneros que los sacarán del paganismo y les enseñarán que un cristiano no debe comerse al prójimo. Médicos que los vacunarán contra las epidemias y los curarán mejor que sus hechiceros. Compañías que les darán trabajo. Escuelas donde aprenderán los idiomas civilizados. Donde les enseñarán a vestirse, a rezar al verdadero Dios, a hablar en cristiano y no en esos dialectos de monos que hablan. Poco a poco reemplazarán sus costumbres bárbaras por las de seres modernos e instruidos. Si supieran lo que hacemos por ellos, nos besarían los pies. Pero su estado mental está más cerca del cocodrilo y el hipopótamo que de usted o de mí. Por eso, nosotros decidimos por ellos lo que les conviene y les hacemos firmar esos contratos. Sus hijos y nietos nos darán las gracias. (43)

La cita recoge la visión eurocéntrica del colonizador europeo y el etnocentrismo inherente en la perspectiva colonial que queda desarticulada en el relato. La teoría progresista y civilizadora se expone desde un sistema de enunciación contestatario que se origina en la mirada desplazada de Roger. En efecto, el protagonista es el sujeto intersticial entre dos mundos cuya observación privilegiada desde la periferia del imperio permite exponer las fisuras del discurso europeísta de superioridad que reflejan razonamientos como los de Stanley.

El capitán Massard es otro de los personajes que coincide con Stanley en bestializar a “esos animales de dos patas” a los que también atribuye defectos propios de los humanos pues “además de brutos, los salvajes son unos falsarios de nacimiento. Mienten, engañan, carecen de sentimientos y principios” (89). Por eso se queja amargamente ante Roger de la dureza de su labor en África. De las citas anteriores se puede deducir que el racismo y la estrechez mental imposibilitan el acercamiento a la otredad por parte de muchos de los personajes. Muy pocos de los europeos que conoce

Roger admiran la cultura congoleña y por ello el caso de su amigo Herbert, quien se dedicará a recrear en su arte la cosmovisión de aquellos pueblos, representa una excepción.

Roger acaba confirmando apesadumbrado que los mismos clichés plagados de idénticos prejuicios caracterizan siempre la percepción sobre los indígenas. La antropofagia y el infanticidio que algunas tribus llevan a cabo son prácticas que serán usadas como justificación de las atrocidades cometidas con los nativos. Así, el ideal cristiano es esgrimido por el gerente de la Peruvian Amazon Company como defensa del imperio comercial creado por Julio Arana ante la comisión investigadora de Casement:

No es fácil tratarlos bien, tenerlos satisfechos —confesó, bajando la voz—. Son muy primitivos. ¿Ustedes saben lo que eso significa? Algunas tribus son caníbales. No lo podemos permitir ¿no es cierto? No es cristiano, no es humano. Lo prohibimos y a veces se enojan y actúan como lo que son: salvajes. ¿Debemos dejar que ahoguen a los niños que nacen con deformidades? El labio leporino, por ejemplo. No, porque el infanticidio tampoco es cristiano ¿no es verdad? (173).

Se aprecian en sus palabras el mismo resentimiento y frustración que se advierten en varios de los colonos. Estos últimos se perciben a sí mismos como víctimas de un sistema de explotación universal que envuelve como una máquina trituradora a víctimas y victimarios aunque en la novela no dejan de ser definidos como “una plaga que había volatilizado a buena parte de los congoleños del Medio y Alto Congo” (82) guiados por la codicia y crueldad. En Iquitos, Roger presencia exactamente los mismos horrores que en el Congo, ante lo cual se plantea en la novela la noción de un cierto pesimismo con respecto a la naturaleza humana que es definida por la maldad inherente en ella. Los mismos atropellos contra el sujeto colonizado ocurren tanto en el Congo como en la Amazonía:

[L]a diferencia, que Zumaeta [el gerente de la Peruvian Amazon Company]

hablaba en español y los funcionarios belgas en francés. Negaban lo evidente con la misma desenvoltura porque ambos creían que recolectar caucho y ganar dinero era un ideal de los cristianos que justificaba las peores fechorías contra esos paganos que, por supuesto, eran siempre antropófagos y asesinos de sus propios hijos. (174)

Se trata de una visión tan generalizada sobre el indígena que no deja lugar a discrepancias. Para muchos como el cauchero Víctor Israel, los nativos del Putumayo son simplemente un obstáculo al desarrollo económico de Perú porque aquellas tierras que ocupan y no cultivan son desperdiciadas cuando podrían ser usadas para “hacer del Perú un país moderno” (208). Casement es consciente de que el pensamiento del cauchero es un ejemplo más de una difundida creencia según la cual “los indígenas amazónicos no eran, propiamente hablando, seres humanos, sino una forma inferior y despreciable de la existencia, más cerca de los animales que de los civilizados” (209). Los comentarios de Edmundo O’Gorman referidos a la percepción que los conquistadores europeos tenían sobre los nativos se aplican también a las creencias documentadas por Roger:

Europa, pues, sede de la cultura y asiento de la Cristiandad, asumía la representación del destino inmanente y trascendente de la humanidad, y la historia europea era el único devenir humano preñado de auténtica significación. En suma, Europa asume la historia universal, y los valores y las creencias de la civilización europea se ofrecen como paradigma histórico y norma suprema para enjuiciar y valorar las demás civilizaciones” (148).

El contexto en el que se desenvuelve el protagonista confirma el pensamiento anterior, pues los colonizadores expresan constantemente su imaginada superioridad con respecto a aquellas sociedades ‘inferiores’ que, según ellos, obstaculizan su pretendido progreso.

De esta forma, el protagonista se revela como uno de los pocos bastiones de defensa de aquellas comunidades menospreciadas. El desvelo del irlandés se justifica porque es uno de los últimos testigos de la lenta e inexorable extinción de todos aquellos pueblos “sin que nadie moviera un dedo para cambiar ese estado de cosas” (220). Se

observa entonces el mismo sentimiento de desesperanza que en el personaje de Paul ante la desaparición de estos pueblos y culturas a manos del sujeto occidental.

La desaparición física de aquellos seres no se puede entender sin comprender la degradación espiritual que, según Roger, también los había ido minando como consecuencia de los crímenes cometidos contra ellos:

[L]a violencia de que eran víctimas aniquilaba la voluntad de resistencia, el instinto por sobrevivir, convertía a los indígenas en autómatas paralizados por la confusión y el terror. Muchos no entendían lo que les ocurría como una consecuencia de la maldad de hombres concretos y específicos, sino como un cataclismo mítico, una maldición de los dioses, un castigo divino contra el que no tenían escapatoria. (221)

La inacción es el resultado lógico que se deriva de la situación en que se encuentran. A través de la voz del protagonista, observamos que los indígenas reflejan también en sus semblantes y conducta la lucha agónica que sufren a diario en las estaciones de caucho (227). Los nativos que Roger observa se presentan casi bestializados por el trabajo forzado, reflejando la misma situación que afecta a los obreros de Flora Tristán. Son espectros que han perdido todo vestigio de dignidad al estar sometidos a una tortura extrema. Roger documenta que ya habían sido extinguidas tres cuartas partes en el Putumayo debido al maltrato abusivo de la compañía de Arana. Las extenuantes condiciones de un trabajo inhumano impuesto por la empresa cauchera provocan una degradación irreversible que los va cercando. Sobre ellos recaía la totalidad del trabajo mientras los capataces y colonos “estaban todo el día tumbados, fumando, bebiendo” (232), sabiendo que la compañía se había asegurado el futuro haciendo que el indígena estuviera siempre endeudado y tuviera que trabajar el resto de su vida para satisfacer la deuda impuesta por los amos. En este asunto tampoco podemos dejar de ver en las elucubraciones de Casement las preocupaciones que embargan al escritor y su impotencia

ante el dilema de la desaparición acelerada de culturas y pueblos relegados de la modernidad.

Sin embargo, llama la atención que, aun siendo los nativos del Congo y los de la Amazonía también protagonistas, pocas veces escuchamos su voz. Es como si la víctima hubiera dejado no sólo su existencia a manos de los torturadores sino también su voz a cargo de los relatores de su infortunio. En este sentido, a pesar de la subversión que representa el punto de vista de Roger en cuanto al proceso colonizador, la perspectiva sigue siendo occidental porque la voz narrativa continúa siendo la del colonizador, y esto a pesar de que las ideas del Roger de los últimos años distan mucho de la inocencia de su juventud.²³

En todo caso, el texto evidencia que el acceso al Otro implica el silencio de aquél. Michel de Certeau asevera que la única posibilidad del discurso sobre el Otro es el silencio de éste, ya que es “built upon division between the body of knowledge that utters a discourse and the mute body that nourishes it” (3). Por su parte, Tzvetan Todorov enfatiza en Nous et les autres (1989) el papel que la proyección inconsciente de uno mismo juega en la construcción/percepción de la otredad, tal y como se refleja en el pensamiento etnocentrista europeo con respecto al sujeto colonizado.

Los indígenas retratados en el discurso de Roger se distancian de la imagen de los nativos maoríes articulada a través de la voz de Gauguin: raza orgullosa esta última, en decadencia por la influencia occidental pero, al tiempo, indiferentes al hombre blanco. Paul los representa a través de la admiración que siente por ellos mientras que Roger lo

²³ Resulta informativa la explicación de Vargas Llosa sobre la ausencia de la voz nativa en La casa verde: “[E]n ningún momento encontré un lenguaje que me resultara a mí mismo persuasivo. No pude inventar a ese ser primitivo que vivía en un mundo mágico-religioso [...]. Por eso en La casa verde la historia de Jum aparece muy fragmentada y entrevista o descrita desde la perspectiva de terceros, de personajes que yo sí podía imaginar e inventar con más comodidad.” (Mario Vargas Llosa. Literatura y política 89)

hace a través de la tristeza y compasión que le produce el contemplar la degradada existencia de aquellos seres. El irlandés retrata pueblos, tanto el congolés como el indio amazónico, que son víctimas del colono blanco pero en ningún momento se alude a la idiosincrasia y riqueza de sus tradiciones como era el caso de los maoríes en El Paraíso en la otra esquina. Sin embargo, como ya mencionamos, en las dos novelas los protagonistas se lamentan ante la desaparición de sus costumbres y cultura.

Así, la novela manifiesta que el sentimiento comunitario e identificativo de los nativos del Putumayo también ha sido aniquilado, como se trasluce de una escena de celebración que Roger tiene ocasión de presenciar:

Las filas de danzantes tenían sonajas de semillas en los tobillos y en los brazos, que repiqueteaban con los saltitos arrítmicos que daban. A la vez canturreaban unas melodías monótonas, con un dejo de amargura que congeniaba con sus semblantes serios, hoscos, miedosos o indiferentes (227).

La cita ejemplifica elocuentemente las ideas de Franz Fanon sobre la pérdida de identidad comunitaria e individual que supone la opresión sobre el colonizado:

[E]l entronizamiento de la cultura colonial no entraña la muerte de la cultura autóctona. Por el contrario, de la observación histórica resulta que el fin buscado es más una continua agonía que una desaparición total de la cultura preexistente. Esta cultura, otrora viva y abierta hacia el futuro, se cierra, congelada en el estatuto colonial, puesta en la picota de la opresión. A la vez presente y momificada, da testimonio contra sus miembros. Los define, en efecto, sin apelación. La momificación cultural entraña una momificación del pensamiento individual. La apatía tan universalmente señalada de los pueblos coloniales no es más que la consecuencia lógica de esta operación. (41)

La expresión cultural de la comunidad, la danza identificativa que Roger presencia, ha perdido su función lúdica y se evidencia como la personificación de la fracturación cultural que afecta al colonizado. La apatía que muchos atribuyen como rasgo definitorio de la cultura autóctona no es más que el resultado de la opresión cultural a manos del colonizador.

La escena de la danza es significativa además en cuanto al tema de la proyección del Sujeto y también con respecto a la proyección de los demonios del escritor en sus personajes. Por una parte, la imagen percibida por Roger es muy diferente de la presenciada por Paul en la celebración maorí junto a la hoguera, subrayando la distancia del observador (Casement), para quien la escena no tiene mucho sentido (saltitos arrítmicos, melodías monótonas, dejo de amargura) y el artista que para producir necesita la incorporación/aceptación de los nativos. Gauguin busca la aceptación del Otro, en este caso, de unos danzantes que lo ignoran aun cuando él los admira y pretende imitarlos (El Paraíso 227). La diferencia de perspectivas tiene que ver con la idealización que caracteriza la concepción de los indígenas por parte del pintor. Lo que ven está limitado por el marco ideológico que llevan consigo los dos protagonistas. Gauguin iba delimitado por el discurso de la búsqueda del paraíso y ello influye su concepción idealizada en torno a la cultura y costumbres de los maoríes. Roger también había llegado al Congo mediatizado por las preconcepciones colonialistas del hombre europeo pero su visión es más ecuánime al hablar de aquellos pueblos “en los que una inocencia primitiva, sana y directa, se mezclaba con costumbres crueles, como sacrificar a los niños gemelos en ciertas tribus, o matar a un número equis de servidores . . . para enterrarlos junto a los jefes, y la práctica del canibalismo entre algunos grupos que, por eso, eran temidos y aborrecidos en las demás tribus” (61). Asimismo, a diferencia de Paul, Roger es siempre consciente de la distancia cultural existente entre aquellos pueblos y él ya que “por más que se esforzara, nunca podrían entenderlo cabalmente” (61). De hecho, se puede argüir que ninguna de las perspectivas captaría cabalmente la totalidad de la realidad del colonizado. Vemos dos discursos totalmente distintos pero lo que representan es la

mirada del sujeto. Ninguno de ellos logra articular la realidad discordante del colonizado precisamente debido al silenciamiento de este último.²⁴ Es una estrategia más que se emplea en el relato para disuadirnos de la Verdad discursiva del colonialismo. Por otra parte, a través de este episodio de encuentro con los nativos se proyecta de forma clara la figura del escritor. Vargas Llosa se encuentra en un punto intermedio entre sus personajes, por un lado como escritor con aspiración artística (como Paul), y por otro como observador agudo con aspiraciones de cambio a un nivel político (como Roger). Lo anterior pone de relieve el dilema que rodea el tópico de las culturas nativas dentro de la temática colonialista en la obra vargasllosiana. El problema de cómo lograr una convivencia cultural plena, la perplejidad que le produce una realidad desconocida (la selva y sus habitantes) así como el rechazo a la noción de supremacía cultural son todos ellos asuntos que atormentan al escritor y que plasma una y otra vez por medio de sus personajes y novelas.

A pesar de que el discurso de superioridad cultural europea es denigrado una y otra vez vemos que las dudas de Roger muestran asimismo la imposibilidad de reducir la realidad, como muchos otros aspectos, a un punto de vista homogéneo. De este modo, el pastor Theodore Horte, a quien conoce en África, le recuerda que la vida de los nativos sí tiene bastante de trágica y que Europa, la otra Europa, la de los valores progresistas encarna muchos logros valiosos que aportarles, como la ciencia, la educación y los derechos innatos del ser humano. A estas alturas el misionero reflexiona que “resultaba

²⁴ Frente a la transferencia de la palabra al hombre blanco en estas últimas novelas, Vargas Llosa había experimentado en *El hablador* (1987) una técnica novedosa según Raymond Williams al haber concedido la voz narrativa directamente a la comunidad machiguenga: “Esta empresa representa una aventura y riesgo porque son pocos los novelistas contemporáneos que se atreven a narrar una historia desde el punto de vista de un indígena que es contador de historias” (*Vargas Llosa: Otra historia de un deicidio* 257). Sin embargo, sin menosprecio del logro arriba señalado, no podemos olvidar que ese contador de historias, protagonista de *El hablador*, es también un hombre blanco aunque íntegramente aculturado, integrado y aceptado dentro de la comunidad machiguenga.

ocioso preguntarse si la colonización era buena o mala” (64), y que lo importante sería tratar de enderezar la tragedia que estaba ocurriendo. Eloy Urroz analiza someramente en su ensayo la legitimidad del proyecto europeo colonial tal y como se presenta en El sueño del celta y llega a la conclusión de que:

De uno u otro modo, la novela de Vargas Llosa no hace en el fondo sino cuestionar una y otra vez esos sólidos (o no tan sólidos) presupuestos morales, al menos aquellos relacionados con los límites de nuestra libertad y responsabilidad hacia el otro, el oprimido, el desaventajado, el martirizado. ¿Es más legítima la intervención de Roger Casement que la del explorador Henry Morton Stanley? La respuesta, en un primer estadio, es muy sencilla. Uno denuncia, el otro explota. Uno desea ayudar, el otro invade para ayudar. (498-89)

El optimismo de Horte con respecto al efecto positivo que puede tener Europa en los pueblos nativos nos recuerda un elemento constante en la novela ya mencionado: la pluralidad que se manifiesta en la afirmación de la existencia de varias Europas y la imposibilidad de mantener una visión exclusivamente idealizada de los nativos.

Como ya observamos en las otras novelas, el texto expone que la realidad se compone de infinitas variantes y que los elementos que distorsionan una pretendida visión unidimensional son abundantes. No es fácil reducir la realidad a una sola explicación simplista y reduccionista. En el mismo corazón del África conoce Roger a William Holman Bentley y su esposa, quienes trabajan sin descanso en la misión de Ngombe Lutete. Roger los recuerda como dos europeos nobles que, como él mismo, persiguen todavía el ideal de justicia que los colonos deberían haber traído al continente africano. Su admiración hacia aquella pareja bienhechora es la misma que le inspira su amigo Morel porque reflexiona que “[n]o sólo los colonos, policías y criminales que mandamos al África. Europa es también este espíritu cristalino y ejemplar: Edmund D. Morel” (118). La afirmación anterior evidencia, una vez más, el desacuerdo con toda

ideología extremista que se expone en el relato. De igual manera, en Cartas a un joven novelista Vargas Llosa expresa muy gráficamente cual es la función de la ficción con respecto al extremismo irracional:

[B]ajo su apariencia inofensiva, inventar ficciones es una manera de ejercer la libertad y de querellarse contra los que —religiosos o laicos— quisieran abolirla. Ésa es la razón por la que todas las dictaduras —el fascismo, el comunismo, los regímenes integristas islámicos, los despotismos militares africanos o latinoamericanos— han intentado controlar la literatura imponiéndole la camisa de fuerza de la censura. (15)

En este sentido, el relato se revela contra esa camisa de fuerza e invalida cualquier propósito de enjuiciamiento general de tal forma que el pensamiento reduccionista basado en absolutos se fractura para dar paso a perspectivas más reconciliadoras.

Sin embargo, a pesar de los relativismos, sí se evidencia en el relato una decidida defensa de las culturas alternas a las occidentales: “*los salvajes*” y las culturas nativas representan ‘un demonio’ obsesivo para Paul y Roger. Al igual que en El Paraíso en la otra esquina estas culturas diferentes se muestran como una opción altamente respetable frente a una Europa cuyos valores no podemos considerar universalmente válidos. Las ideas sostenidas por el autor sobre el asunto se cristalizan en las palabras que dirige el protagonista al cauchero Víctor Israel cuando éste le pregunta sobre el concepto de civilización que defiende: “se podría sintetizar diciendo que es la de una sociedad donde se respeta la propiedad privada y la libertad individual” (207), valores que precisamente los colonos están denigrando en su trato hacia los nativos del Putumayo.²⁵ Irónicamente son los europeos, los llamados civilizados quienes se comportan de forma salvaje con

²⁵ Eloy Urroz señala precisamente esos valores, propiedad privada y libertad individual, como las dos ideas clave en las que se apoya el pensamiento del filósofo austriaco Karl Popper, al que señala como una marcada influencia en el pensamiento vargasllosiano: “El concepto de civilización de Roger Casement no es otro, podemos imaginar, que el mismo de Vargas Llosa, el cual parece (otra vez) extraído de *La sociedad abierta y sus enemigos*. Son estos, como sabemos, los dos grandes bastiones con que Popper ha fundado su exégesis: libertad individual y propiedad privada” (502).

aquellos que reciben ese nombre. De ahí que Roger Casement muestre un creciente escepticismo hacia la naturaleza humana. En una afirmación con tintes Hobbianos responde que “si algo he aprendido en el Congo es que no hay peor fiera sanguinaria que el ser humano” (98) cuando un monje trapense se muestra incrédulo ante la venta de los niños y mujeres por parte de una tribu congoleña para poder pagar la deuda contraída con los colonos. Roger atribuye su creciente pesimismo y su falta de confianza en las ideas progresistas a los largos años pasados en África y en la Amazonía, una vez comprobada la tragedia que representa la aventura colonizadora, porque “en Iquitos, uno termina por no creer en nada de eso. Sobre todo, en que algún día la justicia vaya a hacer retroceder a la injusticia” (154).

Si hay elementos comunes entre el Congo y el Putumayo afirma el protagonista que son la avaricia y el lucro, “pecado original que acompaña al hombre desde su nacimiento” (158), rasgos que percibe como definitorios de la raza humana. La historia se repite una y otra vez sin vistas de mejora. Es entonces que Roger reflexiona que la predisposición al mal viene impuesta y es inescapable porque llega un momento en que los razonamientos sociológicos, históricos o psicológicos se agotan.

c. Denuncia del discurso nacionalista

La progresiva concienciación de Roger sobre la falsedad de las ideas preconcebidas con respecto al Congo así como el conocimiento directo de la tragedia del Putumayo, hacen que comiencen a anidar en su mente, junto a su lucha por los pueblos nativos, otros anhelos que presentan una faceta diferente de su persona. Asistimos a dicha conversión en la última parte de la novela, dedicada a la independencia irlandesa y situada en el continente europeo. La convicción de que Irlanda, su tierra nativa, es

también cautiva de Inglaterra y, por lo tanto, una colonia oprimida, es el punto de partida para presentarnos a un hombre obsesionado gradualmente con el objetivo de la independencia irlandesa. El discurso nacionalista, que ya se había puesto en tela de juicio en La Fiesta del Chivo, vuelve a ser duramente criticado en esta novela. El sueño legítimo por la causa irlandesa del principio se convierte poco a poco en una obcecación insana para el protagonista, quien se ve seducido una vez más por los grandes discursos ideológicos que en su juventud fuera el colonialismo y en su madurez el nacionalismo.

Casement pasa los últimos meses de su vida en prisión, esperando todavía que sus paisanos hayan llevado a cabo su ‘soñada invasión’ para atacar a Gran Bretaña desde Irlanda (14). Entonces, el lector es consciente del gran contraste entre el Roger del Congo y la Amazonía en contraposición con el que defiende a ultranza el nacionalismo irlandés. Coincidimos con Dieter Ingenschay cuando puntualiza la diferenciación de “los dos Rogers” pues “[m]ientras que su entusiasta participación en las dos primeras misiones se puede considerar ejemplar, desde la perspectiva del presente postcolonial, el protagonista se descalifica a sí mismo a consecuencia de su ceguera nacionalista, que le lleva a colaborar con Alemania, enemigo de Gran Bretaña en la Primera Guerra Mundial” (58). Advertimos entonces el rechazo que se da en la novela hacia ese Roger defensor acérrimo del nacionalismo y entendemos que el crítico Liesl Schillinger malinterpreta la intención del autor cuando insinúa la existencia de una excesiva exaltación del protagonista en la novela, incluso en lo que se refiere a su actuación en Alemania. Opina Schillinger que:

It may not have been necessary . . . to defend all of Casement’s decisions in order to applaud his great and wrongly overlooked contribution to the quest for human dignity. A man doesn’t need to be heroic in everything he does in order to be a hero in his time. (s. pág.)

Sin embargo, el relato muestra una y otra vez al personaje envuelto en una tormenta de críticas y rechazos implícitos en las últimas páginas que sólo pueden confirmar una postura benevolente hacia él pero sin evitar un rechazo hacia la obcecación nacionalista que empaña los últimos años de su existencia.

La crítica a la ideología nacionalista se manifiesta a través de varias voces y personajes, pues a lo largo de su vida muchos de los amigos se habían ido distanciando de Roger al no compartir su fanatismo en cuanto a los objetivos y métodos de la lucha irlandesa. Él mismo se refiere a su ideal patriótico como “la última de sus pasiones, la más intensa, la más recalcitrante . . . una pasión que lo había consumido y probablemente lo mandaría a la muerte” (77). La cita evidencia que Roger intuye su proyecto irlandés como una obsesión devastadora.

La exaltación nacionalista que en principio el hombre había concebido como una salida al desengaño sufrido en sus viajes coloniales pronto se convierte en otro de sus calvarios. A pesar de la candidez inicial con que su amigo Herbert recibe la conversión de Casement a la causa irlandesa, pronto le advierte de los peligros de un fervor exaltado, recordando las palabras del doctor Johnson: “el patriotismo es el último refugio de los canallas” (184). En varias ocasiones este amigo le recrimina su extremismo y la utopía peligrosa de “ese ‘sueño del celta’ en el que se había encastillado” y que lo llevaba por los derroteros de un fanatismo absurdo (268, 383, 387). Desde joven, Herbert había desconfiado de todos los patriotismos exacerbados y emplea duras palabras contra ese “nacionalismo de oropel—banderas, himnos, uniformes,” que representa según él un “retroceso al provincialismo” contrario a las acciones que muestran a Roger como un ciudadano del mundo (345).

Esta distinción concuerda con lo que observa el propio Vargas Llosa en una entrevista donde habla sobre la novela. Hablando de Roger Casement observa lo siguiente:

Él vive esa primera etapa del nacionalismo en la que el nacionalismo tiene una valencia positiva, que es la lucha por la emancipación, contra la servidumbre, contra la ocupación, contra el colonialismo. En esa etapa, pues el nacionalismo sí es una lucha por la justicia, pero muy rápidamente deriva hacia la violencia, y el propio Roger Casement fue víctima, incluso, de esa deriva porque llegó a justificar la violencia extremista, de tal manera que yo creo que el nacionalismo debe ser combatido, haciendo esa salvedad de que, digamos, de ninguna manera se justifica el colonialismo, el imperialismo, que deben ser combatidos de una manera muy enérgica, como una fuente terrible de injusticia, pero que saltar de allí al nacionalismo extremista es como saltar de la sartén al fuego. El nacionalismo es una plaga que ha llenado de sangre la Historia, y al que hay que combatir. (Vargas Llosa, “El nacionalismo es una plaga”)

Otra recriminación que le hace Herbert se refiere a la infamia que conlleva la traición al imperio británico después de haber sido condecorado y ennoblecido gracias a aquel imperio a lo largo de toda una vida. El propio Roger expresa su malestar en algunos momentos al reconocerse desertor al tiempo que se abruma ante la paradoja de su situación: por un lado culpa a la corona británica como causante de los males de su patria pero por otro siente que está traicionando a ese país que también le ha aportado infinitos beneficios y privilegios (195). Sin embargo, el propio Herbert, que tan certeramente había calibrado las consecuencias del exaltado patriotismo del protagonista, será asimismo víctima de aquel cuando se origine la primera guerra mundial entre Alemania e Inglaterra.

Alice, la mujer que le enseña a Roger a amar a Irlanda a través de la historia y tradiciones del país, también había insinuado su desacuerdo con la gradual transformación que estaba presenciando en él. Ya preso, Roger trata de recordar lo que la historiadora le dijo un día, advirtiéndole sobre el acto de seducción que suponía la ideología nacionalista: “No debemos dejar que el patriotismo nos arrebatte la lucidez, la

razón, la inteligencia,” cree el irlandés que fueron sus palabras. La respuesta del escritor Bernard Shaw, otro de los asistentes a la reunión, es reveladora: “Son cosas irreconciliables, Alice. No se engañe: el patriotismo es una religión, está reñido con la lucidez. Es puro oscurantismo, un acto de fe” (197).

Ese mismo escritor que se había pronunciado enérgicamente contra todo nacionalismo se manifiesta sin cobardía a favor de Roger cuando a éste lo encarcelan. Lo anterior prueba la imposibilidad reduccionista que caracteriza también al ser humano según se expone en la novela. Muchas veces la heterogeneidad se expone como un elemento inherente al sujeto, que le confiere vitalidad y lo rescata de una coherencia inmutable y artificiosa. “No era indispensable ser patriota y nacionalista para ser generoso y valiente” (198), son las palabras conclusivas del preso cuando recuerda, agradecido, al dramaturgo. Nadie lo había defendido de forma tan explícita como aquél cuando las autoridades lo condenan y la mayoría lo repudia.

La lógica de la crítica que esgrimen los amigos de Roger al cuestionar su fanatismo es una de las estrategias más evidentes de desestabilización del discurso nacionalista. En otros casos se muestra la ridiculez del pensamiento del revolucionario como cuando se atreve a comparar la situación de Irlanda con la que presencia en el Congo (110) y en el Putumayo (239, 247), siendo los contextos tan diferentes en cuanto a su alcance.

El aprendizaje del gaélico, cosa que para Roger será una tarea casi imposible a pesar de sus horas de dedicación y su esfuerzo, es otra de las muestras del desmoronamiento del idealismo del protagonista. La unificación de la nación en torno a una lengua que ya casi nadie habla comienza a intuirse como una artificiosidad sin

sentido (384-85). Quintana Tejera señala que el personaje, tal y como aparece en la novela, es un ser atormentado por la culpa y las dudas:

Casement es un irlandés que conoce más de Inglaterra que de su propio país; que pretende amar a Irlanda sólo como un reflejo impositivo que le viene del pasado, pero que en realidad venera y respeta —al menos al principio— a la Inglaterra que lo llenó de honores y le dio el motivo para vivir gran parte de sus últimos años. (188)

Se observa que el sentimiento del protagonista hacia Irlanda se articula en torno a una imagen seductora pero inútil, creada por un discurso nacionalista, en vez de estar guiado por la realidad y la experiencia. El crítico Inger Enkvist nota que el nacionalismo exhibido por Roger poco o nada tiene que ver con las aspiraciones del pueblo llano, ya que no era una aspiración popular en la época y más bien confirma que el protagonista era víctima de la ideología nacionalista (73). En todo caso, no podemos dejar de notar la existencia de un abrumador rechazo hacia cualquier apología del nacionalismo, al que se ve como “el ensueño de la intoxicación patriótica” (Flores 239) o una utopía artificiosa que únicamente conduce a la desolación final. En todo lo anterior se refleja de forma clara la manera en que Vargas Llosa hace literatura que proyecta su propia visión política y su ideología frente a la realidad en que él mismo está inmerso. Los demonios de su vida son los demonios de su obra y a la inversa y, en este caso, los vemos encarnados en el personaje de Roger.

Junto al nacionalismo radical que lo lleva a defender la independencia irlandesa por encima de todo, Casement comienza a mostrar una virulencia antibritánica paralela al fanatismo pro irlandés que le lleva a exaltar a Alemania cuando comienza la Primera Guerra Mundial, llegando a documentar por escrito sus creencias al respecto.²⁶ Sin

²⁶ El libro se titula Irlanda, Alemania y la libertad de los mares: un posible resultado de la guerra de 1914 y fue publicado en Filadelfia en 1916.

embargo, el sentimiento de fracaso que se apodera de Roger en los últimos años de su existencia tiene mucho que ver con la derrota psicológica ante sus propios hermanos irlandeses, presos en Alemania ante la cual va perdiendo también su fervor inicial. Roger, metido de lleno en la lucha por la independencia de su patria, concibe un plan sumamente hostil a la corona británica y que muchos de sus amigos y compañeros de lucha como Alice van a rechazar en términos rotundos. Propone a los prisioneros irlandeses capturados por los alemanes luchar al lado de Alemania (adversaria del imperio británico) y contra los ingleses con el objetivo de lograr la independencia de Irlanda. La propuesta es radicalmente rechazada por la mayoría de los prisioneros, que ven en los planes del revolucionario una traición imperdonable a los británicos así como una alianza vergonzosa con el enemigo alemán. Roger es calificado de ‘traidor’ y debe ser rescatado por los propios alemanes de un probable linchamiento a manos de sus compatriotas. Todo ello causa su hundimiento moral, pues “aquel choque brutal con una realidad que no esperaba fue muy duro” (186). El propio Roger lo califica como la decepción más dolorosa de su vida, una humillación que lo dejaba en ridículo y hacía trizas sus sueños patrióticos (268). Comprende que, sin lugar a dudas, su proyecto de la Brigada Irlandesa había fracasado. A dicha decepción se une la progresiva desconfianza mostrada hacia él por parte del Gobierno alemán ante la posibilidad de que sea un espía británico. El propio Roger reconoce su ingenuidad al “haber idealizado demasiado al Káiser y a los alemanes, de haber creído que iban a hacer suya la causa irlandesa” (275). Se siente entonces engañado y defraudado. Otra vez las ideas que lo habían cautivado terminan en desengaño. Los últimos meses en Alemania se convierten en un suplicio para él pues sus mismos compañeros de lucha lo habían ido desplazando de sus planes, ocultándole sus

designios en torno al llamado Alzamiento de Semana Santa y marginándole de la lucha armada.

La misma imagen de soledad que ya habíamos visto en los protagonistas de las otras novelas se manifiesta también en Roger. Se describe como un paria de la historia, incomprendido por la mayoría. Nunca llega a recobrase del traumático episodio de derrota y humillación sufrida en Alemania: “su recuerdo, como un cáncer, lo iría comiendo por dentro, sin tregua” (413), recuerda la voz narradora. Casement se considera a sí mismo un inútil ante sus compañeros de lucha independentista y se pregunta por la validez de su empeño patriótico. En su interior se libra una dura batalla entre los presagios de fracaso, eventualmente confirmados, al tiempo que proclama en otras ocasiones su falta de arrepentimiento: “Los muchos siglos de opresión habían causado tanto dolor en Irlanda, tanta injusticia, que valía la pena haberse sacrificado por esta noble causa. Había fracasado, sin duda” (77). Es entonces cuando contempla la decepción que ha sido su vida. El sentimiento de frustración ante la imposibilidad de lograr muchos de sus objetivos tiñe paulatinamente la existencia del personaje quien llega a preguntarse por el sentido y la validez de toda ella:

¿Estaban justificados los sacrificios de esos veinte años africanos, los siete años en América del Sur, el año y pico en el corazón de las selvas amazónicas, el año y medio de soledad, enfermedad y frustraciones en Alemania? Nunca le había importado el dinero, pero ¿no era absurdo que después de haber trabajado tanto toda su vida fuera, ahora, pobre de solemnidad? (136).

La insistencia en los infortunios del protagonista es reveladora porque marca la diferencia entre unos objetivos que se nos muestran como legítimos (lucha por los nativos del Congo y del Putumayo, independencia de Irlanda) frente a otros que son cuestionados (obsesión nacionalista). En efecto, en el caso de la lucha por la independencia irlandesa,

el fracaso de la meta coincide también con el reproche a la obsesión irracional que invade al hombre para llegar a su consecución.

Los últimos días de su vida, en la cárcel de Pentonville, el protagonista expresa más cabalmente sus dudas con respecto a la legitimidad moral de la lucha armada en pos de la causa nacionalista: “¿tienen derecho a arrastrar a gentes que carecen de su experiencia, de su lucidez, a jóvenes que no saben que van al matadero solo para dar un ejemplo?” (437), pregunta al padre Crotty refiriéndose a irlandeses como Patrick Pearse y Joseph Plunkett, líderes de la independencia por cuya causa van a inmolarsse. La conversación gira en torno a la validez del martirio y el sacrificio en cuanto a medios legítimos de defensa de las convicciones políticas o la fe religiosa porque en varias ocasiones se vislumbra el tono religioso que tiñe el proyecto independentista. De forma reveladora, tanto el hombre religioso como el político terminan por repudiar el medio (la lucha armada) para justificar el fin (la independencia). Tanto Plunkett como Pearse aparecen asociados en una imagen recurrente, el héroe y el mártir. El germen del fanatismo que se atisba es el mismo en la defensa de las creencias religiosas que en la lucha por las convicciones políticas. La idea anterior preocupa al protagonista así como a su confidente. El padre Crotty, refiriéndose a Plunkett, expresa sus temores:

Este muchacho es alguien fuera de lo común, sin duda. Por su inteligencia y por su entrega a una causa. Su cristianismo es el de esos cristianos que morían en los circos romanos devorados por las fieras. Pero también, el de los cruzados que reconquistaron Jerusalén matando a todos los impíos judíos y musulmanes que encontraron, incluidas mujeres y niños Te confieso, Roger, que personas así, aunque sean ellas las que hacen la Historia, a mí me dan más miedo que admiración. (419-20)

En cuanto a Pearse, a Roger le inquieta su concepción de los patriotas como mártires cristianos y señala que “cuando no se trataba del gaélico ni de la emancipación y estaba

entre gente de confianza, se volvía un hombre restallante de humor y simpatía, locuaz y extrovertido” (390). El proyecto político de independencia se siente como una religión por Pearse, quien reconoce que es “el sueño místico de toda su vida” (351) y alude a la fusión de las dos tradiciones irlandesas, la militar y la religiosa, como la fuerza que llevaría a la entronización de Eire como república independiente. La asociación del ámbito religioso y el político evidencia aún más la crítica implícita hacia todo tipo de fanatismo así como el rechazo de la estrechez mental a la que pueden llevar las creencias e idearios como el nacionalismo cuando se convierten en obsesiones.

d. La crítica del discurso histórico y político

La decepción que muestra Roger en torno a la futilidad e imposibilidad de sus proyectos encierra asimismo la crítica a la historiografía oficial que se evidencia en el texto (137, 360). La idea anterior nos lleva a un tópico constante en la narrativa de Vargas Llosa que tiene que ver con la puesta en tela de juicio de cualquier pretensión a favor de la existencia de una única verdad histórica. Más bien habría que hablar de un cierto relativismo, de verdades plurales y de memorias selectivas que contribuyen a la creación de varias versiones discursivas de la Historia. Williams, refiriéndose a los ensayos y novelas del autor en los años ochenta y noventa, concluye que Vargas Llosa se acerca más a la perspectiva de las verdades en plural (238) frente a una visión homogénea de la realidad. Esto mismo se ve en las novelas que estamos analizando.

Roger se pregunta en medio de la incertidumbre, que cuál será la versión que quede de su historia personal, pensando que “sólo se recordaría su derrota final” (136) y su innoble muerte “en la indignidad del patíbulo, como los asesinos y los violadores” (272). Él teme que la historia de sus esfuerzos y su dedicación a una causa justa no se

inscriban en el discurso de la historia oficial si se le condena a muerte. Le preocupa quedar reducido a una única y tergiversada interpretación: “su vida había sido una contradicción permanente . . . donde la verdad de sus intenciones y comportamientos quedaba siempre, por obra del azar o de su propia torpeza, oscurecida, distorsionada, trastocada en mentira” (265).

Las preocupaciones del escritor parecen reflejarse en los pensamientos del abrumado protagonista que se pregunta por la reputación que su persona pública tendrá para la historia. En todas estas elucubraciones no podemos dejar de adivinar la presencia del Vargas Llosa escritor, que también como ex candidato político o como figura pública tanto adulada como envilecida, se pregunta por lo que quedará de su labor y recrimina la vileza de la historia al juzgar a los individuos. Se evidencia el reproche que se le hace al reduccionismo de la historiografía oficial en algunos comentarios que el narrador expone en la novela con respecto al final que espera al protagonista:

La campaña de desprestigio contra él [Roger Casement] pretendía que nadie llorara a esa ignominia humana, a ese degenerado del que la horca libraría a la sociedad decente. Fue estúpido dejar aquellos diarios al alcance de la mano de cualquiera Una negligencia que sería muy bien aprovechada por el Imperio y que por mucho tiempo empañaría la verdad de su vida, de su conducta política y hasta de su muerte. (368)²⁷

De igual forma, en el epílogo de la novela se proyecta de forma explícita la perspectiva del autor, quien hablando como Vargas Llosa, vuelve a ensañarse en la detración a la memoria histórica que se da, por otra parte, a lo largo de toda la novela. Refiriéndose a los sucesos tras la muerte de Roger, el autor recuerda que:

²⁷ La cita a la que acabamos de hacer referencia alude a los diarios íntimos cuya autoría se atribuye al revolucionario aunque su misma existencia nunca ha sido plenamente probada. El supuesto descubrimiento de estos diarios por parte de las autoridades británicas fue decisivo para la condena a muerte del reo.

[D]urante mucho tiempo, salvo un número restringido de personas . . . nadie habló de él. Desapareció de la opinión pública, en Inglaterra y en Irlanda. Tardó un buen tiempo en ser admitido en el panteón de los héroes de la independencia de Irlanda. La sinuosa campaña lanzada por la inteligencia británica para desprestigiarlo, utilizando fragmentos de sus diarios secretos, tuvo éxito. Ni siquiera ahora se disipa del todo: una aureola sombría de homosexualismo y pedofilia acompañó su imagen a lo largo de todo el siglo XX. (448)

Se adivina un amargo reproche al olvido histórico de la figura del revolucionario en los datos ofrecidos al final del epílogo: “Ni en el Congo ni en la Amazonía ha quedado rastro de quien tanto hizo por denunciar los grandes crímenes que se cometieron en esas tierras en los tiempos del caucho” (450). La mañana que el escritor fue a visitar el obelisco dedicado al protagonista en la playa donde lo apresaron nos dice que estaba cubierto con la caca blanca de las gaviotas chillonas que volaban alrededor (451).

Se expone de esta manera el poder manipulador del discurso porque todo se queda reducido a lo que se inscriba en los círculos de poder y, de esta forma, Vargas Llosa “cuestiona el determinismo histórico, demuestra lo que son la historia y la política en manos de un novelista, y confirma el lugar privilegiado de la ficción para inventar realidades estéticas que nacen de la experiencia individual y un ámbito social específico” (Estrada 153). De ahí que la novela se auto proclame como un paliativo ante la afrenta de la imagen pública distorsionada que se había proyectado sobre la figura del irlandés. El revisionismo histórico presente en el relato logra recontextualizar la figura del que fuera un personaje marginado por las autoridades de poder. Roger Casement se reinscribe en la novela principalmente como un defensor de la libertad y vocero de los pueblos colonizados frente a las tácticas imperialistas. Es así como el autor logra cuestionar la memoria institucionalizada y rescata mediante el personaje a la figura histórica condenada por la historiografía al uso. La supuesta traición de Casement al imperio

británico así como sus prácticas homosexuales, consideradas ilícitas en la época, habían mantenido a la figura histórica apartada de los anales oficiales por décadas, por ello el texto viene a paliar el olvido de la historiografía tradicional ya que ésta no había recogido en toda su magnitud el papel que Casement jugó en el marco de las relaciones coloniales del siglo diecinueve. De este modo, el relato se convierte acaso en la defensa que el acusado nunca tuvo.

La novela relata que las autoridades británicas apresan a Roger en la costa de Irlanda justo cuando va a impedir la insurrección de sus patriotas. Lo acusan de insurgente y de provocador de la misma y, sin embargo, sus intenciones habían sido las de prevenir un levantamiento condenado al fracaso y del que sus conspiradores ni siquiera le habían advertido. “¡Así se escribía la Historia!” —reflexiona el hombre en la soledad de su celda— “Él, que vino a tratar de atajar el Alzamiento, convertido en su líder por obra del despiste británico. . . . Eso era la historia, una rama de la fabulación que pretendía ser ciencia” (273-74). La historia oficial se critica porque constituye únicamente un discurso simulador para producir una seducción ideológica. Roger se sentía identificado con Eoin MacNeill, uno de los nombres más significativos para la causa irlandesa porque, al igual que él, había dedicado toda una vida a la supervivencia de la cultura y lengua de Irlanda y ahora sus propios hermanos irlandeses lo habían acusado de traidor por tratar de impedir una insurrección fracasada de antemano para salvar vidas. Piensa que MacNeill y él “se parecían en las contradictorias posiciones en que la Historia y las circunstancias los habían colocado” (350). La paradoja de la historia se relaciona con la contradicción de su propia existencia. Así pues, se recalca en la novela la imposibilidad de historias reduccionistas aunque la realidad, con todas sus

fluctuaciones, sea desconcertante en muchas ocasiones.

Otro de los momentos en que Roger reflexiona sobre la ironía de su vida es cuando, después de su estancia en Sur América, viaja a EEUU para hacer presión por la causa de los pueblos del Putumayo. Es entonces cuando piensa sobre las inauditas transformaciones de su existencia:

Muchas veces en estos días pensó en las contradicciones de su vida. Hacia menos de dos semanas era un pobre diablo amenazado de muerte en un hotelucho de Iquitos y, ahora, él, un irlandés que soñaba con la independencia de Irlanda, encarnaba a un funcionario enviado por la Corona británica a persuadir al presidente de los Estados Unidos que ayudara al Imperio a exigir al Gobierno peruano que pusiese fin a la ignominia de la Amazonía. ¿No era la vida algo absurdo, una representación dramática que de súbito se volvía falsa? (320-21)

Al igual que Flora, Paul y también Trujillo, Roger se cuestiona a menudo sobre lo que habría sido de su vida si hubieran cambiado algunas circunstancias: quizá hubiera llevado una pacífica y oscura existencia en Inglaterra o Irlanda. Sin embargo, llega a la conclusión de que es preferible lo que ha vivido porque ha entendido mejor el sentido de la existencia y la condición humana (135). El descubrimiento de una realidad mucho más compleja, en confrontación directa con el discurso ideológico simplista que traía consigo, le produce sufrimiento pero, al mismo tiempo, lo lleva a una comprensión profunda y madura de su entorno.

En todo caso, el discurso de la historiografía oficial se define en esta novela como reduccionista, seductor y manipulador y queda expuesto como si fuera un cúmulo de mentiras y falacias. Una y otra vez, ya prisionero en la cárcel londinense, el personaje se pregunta por el sentido de su existencia. Le produce incertidumbre que lo vivido se inscriba mediatizado por un lenguaje simplificador y tergiversado, apoyado por la retórica homogeneizante y analógica de la racionalidad:

¿Sería así toda la Historia? ¿La que se aprendía en el colegio? ¿La escrita por los historiadores? Una fabricación más o menos idílica, racional y coherente de lo que en la realidad cruda y dura había sido una caótica y arbitraria mezcla de planes, azares, intrigas, hechos fortuitos, coincidencias, intereses múltiples, que habían ido provocando cambios, trastornos, avances y retrocesos, siempre inesperados y sorprendentes respecto a lo que fue anticipado o vivido por los protagonistas. (130)

La inocencia del joven Roger ha desaparecido porque sus coordenadas de referencia se fracturan, las nociones sobre la historia y los discursos ideológicos que traía consigo quedan invalidados. Todo ello resulta en un sujeto que ha dejado de creer en la verdad racional de la historia y que también duda de su propia interpretación del mundo —el proceso histórico, la reescritura de la historia, su papel en esa misma historia. Foucault expone el proceso de esta desestabilización ontológica e ideológica como una rotura de los moldes interpretativos del sujeto, quien intenta acomodar sus nociones previas a una realidad imprevista:

[T]his space of order is from now on shattered: there will be things, with their own organic structures, their hidden veins, the space that articulates them, the time that produces them; and then representation, a purely temporal succession, in which those things address themselves (always partially) to a subjectivity, a consciousness, a singular effort of cognition, to the ‘psychological’ individual who from the depth of his own history, or on the basis of the tradition handed on to him, is trying to know. (“The Limits of Representation” 260)

Esa fracturación de la representación de la realidad es observable en el personaje. El ideario preconcebido de Roger se caracterizaba por una interpretación justa de los hechos históricos y una coherencia de esa historia —el orden de las cosas foucaultiano— que ha dejado de funcionar para presentar el caos al que se enfrenta el sujeto. El protagonista se da cuenta que la historia es un cúmulo de hechos fortuitos, artificioso y sin orden, que nada tiene que ver con el discurso historiográfico institucionalizado ávido de coherencias y seguridades. Casement descubre la incertidumbre de la historia y, al mismo tiempo, la

injusticia interpretativa que hay en ella, todo lo cual le acarrea las profundas dudas y el desencanto que percibimos en sus palabras. La perspectiva expuesta en el texto coincide también con el planteamiento de Foucault que resalta el caos definitivo del acontecer histórico:

We want historians to confirm our belief that the present rests upon profound intentions and immutable necessities. But the true historical sense confirms our existence among countless lost events, without a landmark or a point of reference (“Nietzsche, Genealogy, History” 89)

Ese discurso historicista basado en enunciados de linealidad y racionalidad es sometido a un constante cuestionamiento en la novela. Junto a la descalificación del discurso histórico reduccionista se encuentran también referencias negativas a los artífices de tal discurso: los historiadores, los escritores de la historia (la [re]escritura de la historia) que muestran frecuentemente un sesgo unidimensional —dogmático y homogeneizador— en sus interpretaciones de la realidad. Cuando el prefecto de Iquitos, Rey Lama, habla sobre los abusos ejercidos por los capataces peruanos en el Putumayo, expone las fallas de un pensamiento monolítico a la hora de reportar sobre la situación abusiva: “¿No les parece extraño que en las acusaciones del señor Hardenburg todos los caucheros peruanos sean unos monstruos y los colombianos unos arcángeles llenos de compasión con los indígenas?”(168) pregunta a Roger y los otros miembros de la comisión investigadora.

La artificiosidad del discurso histórico queda expuesta también cuando Roger reflexiona que la verdadera historia de Irlanda se había ocultado a los estudiantes en North Antrim, a los que aún “se les hacía creer que Irlanda era un bárbaro país sin pasado digno de memoria, ascendido a la civilización por el ocupante, educado y modernizado por el Imperio” (135).

Las ironías de la historia reflejadas en la novela prueban que aquella es tan multidimensional como los individuos que la hacen. Joseph Conrad le confiesa a Roger, al regresar de su periplo por el Alto Congo, que lo peor de su viaje era “haber sido testigo de las cosas horribles que ocurren a diario en ese maldito país. Que cometen los demonios negros y los demonios blancos” (75). “Nada es blanco y negro, querido— comentó Alice—. Ni siquiera en una causa tan justa [la independencia irlandesa]. También aquí aparecen esos grises turbios que todo lo nublan” (354), se le recuerda a un Roger perplejo ante la imposibilidad de encontrar una verdad absoluta en el devenir histórico. Ese mismo sentimiento de sorpresa y perplejidad le invade también ante la paradoja de que sean sus propios paisanos irlandeses quienes se rebelen ante su proyecto de independencia. Las ironías que le presenta su propia existencia muestran el carácter relativista de la historia.

Enraizada dentro de la misma crítica hacia la historia oficial encontramos una denuncia política muy presente en todos los relatos. En efecto, vemos varias alusiones a la política en El celta que confirman que el asunto político constituye un demonio perenne en la narrativa del autor, rasgo señalado por críticos como Williams (2000) o Kristal quien asevera que para Vargas Llosa “politics continues to be a major source of inspiration for his own literary themes. He has often reflected about the significance of political ideas and situations in his creative process” (Temptation of the World xii). El demonio de la política y la denuncia de aquella aparecen irremisiblemente ligados al fantasma del fanatismo y las aberraciones y discordancias que el escritor presencia en el campo político han constituido una fuente demoniaca muy productiva tanto en su ficción como en su obra ensayística. Según la novela, uno de los ámbitos donde la corrupción e

intolerancia se muestran con más crudeza es precisamente el político porque, de igual forma que el texto presenta sujetos caracterizados por el descentramiento y la pluralidad, también se demuestra el doblaje en el discurso político. La corrupción es desalentadora:

En Iquitos, el gobierno peruano no era más que un agente de Julio C. Arana. El poder de su compañía era tal que todas las instituciones políticas, policiales y judiciales trabajaban activamente para permitirle continuar explotando a los indígenas (313)

Roger —idealista, apasionado— impaciente por la acción, comprueba que “la política, como todo lo que se vincula al poder, saca a veces a la luz lo mejor del ser humano . . . pero, también, lo peor” (391).

e. Desconstrucción del discurso de un sujeto homogéneo

Otra de las tácticas que enfatiza la idea de la relatividad ideológica frente al dogmatismo discursivo en el texto tiene que ver con la imposibilidad de una definición inmutable del sujeto. Ello pone en evidencia un demonio constante en la narrativa del escritor que ya señalamos anteriormente y que tiene que ver con la dualidad con que marca a muchos personajes para mostrar los aspectos paradójicos que los definen.

Ante el fracaso que caracteriza persistentemente la vida del personaje, observamos que la heroicidad del celta radica más bien en las paradojas vitales que lo humanizan. En este sentido, la cita del filósofo uruguayo José Enrique Rodó que abre la novela introduce el tema de la desconstrucción del sujeto como entidad inmóvil y esencialista:

Cada uno de nosotros es, sucesivamente, no uno, sino muchos. Y estas personalidades sucesivas, que emergen las unas de las otras, suelen ofrecer entre sí los más raros y asombrosos contrastes. Motivos de Proteo

Roger se expone como un sujeto descentrado y polivalente, rasgos que como vemos caracterizan a varios otros personajes en El sueño del celta y también a los

protagonistas de las otras novelas. Las flaquezas y obsesiones del celta, como su creencia a ultranza en el nacionalismo irlandés, se reflejan al lado de sus valores más nobles, como su defensa de los nativos congolese y los indios amazónicos.

Todos aquellos rasgos que configuran su persona contribuyen a formar el carácter de asombroso contraste al que se refiere la cita. Al mismo tiempo, el protagonista refleja el carácter dicotómico que algunos críticos como Quintana Tejera atribuyen al personaje histórico: “[f]ue un individuo de personalidad controvertida donde los opuestos parecen hallar el mejor caldo de cultivo” (185). Por su parte, Nicholas Birns afirma que “[t]he novel avoids a thumbs-up, thumbs-down diagnosis of Casement, presenting the character in all his amplitude, surrounded by a dossier of diligently researched facts, so that the reader can judge” (25).

Casement se presenta como un sujeto escindido en la encrucijada socio-cultural y política que le toca vivir como el propio escritor. Él es el prototipo del hombre blanco atormentado que define Pratt al referirse al escritor Joseph Conrad y al mismo Roger Casement:

Each was a White man whose national and civic identifications were multiple and often conflicted; each had lived out in deep personal and social histories the raw realities of Euro-expansionism, White supremacy, class domination, and heterosexism. (213)

Tanto Casement como Conrad encarnan en el texto dos ejemplos de *hombres blancos* cuya identificación cultural y sexual (en el caso del primero) se cuestiona constantemente a todos los niveles, tanto en el plano social como en el individual. Por eso, el protagonista se describe como un hombre atormentado, en constante duda, porque sus expectativas y valores son cuestionados una y otra vez al confrontarse a la realidad.

Se confirma así la complejidad con que se le expone, ensalzando por su espíritu

humanista y a la vez criticado por la ceguera ideológica que eclipsa su final. Birns subraya esta idea:

El sueño del celta is not simply a paean to Roger Casement. It does not endorse his spying for Germany, nor does it excuse the violent appurtenances of the Irish independence struggle, even as it understands their sources. (25)

Al tiempo que el lector descubre la multiplicidad que caracteriza al protagonista, éste va descubriendo al lector el lado oculto de aquellos a los que antes admiraba. Mucho antes que Roger, Leopoldo II, el monarca belga, se había percatado que Stanley, el famoso explorador, “era capaz por igual de grandes hazañas y formidables villanías si el premio estaba a la altura de sus apetitos” (39). Por eso lo había contratado para llevar a cabo ‘sus principios redentores’ en el Congo que resultaron ser una ficción que le sirvió para ocultar sus verdaderos designios de poder en el país africano.²⁸ Cuando Roger conoce en persona al monarca la impresión que le causa es la de “un personaje pomposo y ególatra” aunque también es “un estadista de inteligencia fría y maquiavélica” (50) que había conseguido engañar al mundo sobre sus intenciones en África.

El idealista Roger también descubre poco a poco la naturaleza oculta de Stanley, su héroe de antaño aunque le resulta difícil sustraerse al hechizo que el explorador ejercía en él, al igual que en muchos otros:

Como todos los que habían trabajado a sus órdenes, no podía dejar de reconocer su carisma, su simpatía, su magia, esa mezcla de temeridad y cálculo frío con que el aventurero amasaba sus proezas. Iba y venía por el África sembrando por un lado la desolación y la muerte —quemando y saqueando aldeas, fusilando nativos, desollándoles las espaldas . . . — y, de otro, abriendo rutas al comercio y a la evangelización en inmensos territorios llenos de fieras, alimañas y epidemias que

²⁸ Según Vargas Llosa en una entrevista de 2010, los efectos perniciosos de la colonización belga siguen hasta la actualidad: “En África fue el saqueo por el saqueo. Como eran culturas muy primitivas fueron arrolladas sin ninguna oposición. Fíjese, tanto tiempo después no hay manera de que el Congo se ponga en pie. Leopoldo II ha sido la gran maldición del Congo.” (Vargas Llosa, “El nacionalismo es la peor construcción”)

a él parecían respetarlo como a uno de esos titanes de las leyendas homéricas y las historias bíblicas. (40-41)

El misterio sobre este hombre, según va descubriendo el joven Roger, se refería también a las habladurías que sobre él circulaban, pues la imagen pública del aventurero, al igual que ocurría con Trujillo, era una creación discursiva e irreal, un hecho del lenguaje más que un hecho real. No se podía saber a ciencia cierta qué cosas eran verdad o mentira y “lo único claro fue que la idea de un gran benefactor de los nativos no correspondía a la verdad” (44), concluye el protagonista. Años más tarde, postrado por la enfermedad, Casement todavía recuerda al héroe de juventud, “al que había visto cargar en sus brazos a niños con la cara y el cuerpo comidos por la viruela, dar de beber en su propia cantimplora a indígenas que agonizaban con el cólera o la enfermedad del sueño, como si a él nadie pudiera contagiarse” (46). Stanley había sido “uno de esos seres de los mitos y las leyendas” (46), aunque también la novela se encarga de mostrarnos a un ser despiadado al que el Roger que lo admiraba al comienzo deberá confrontar para preguntarle por la legitimidad del proyecto africano. La respuesta de Stanley es fulminante: “[L]as cosas que le preocupan son un signo de debilidad. . . . En el África los débiles no duran. Acaban con ellos las picaduras, las fiebres, las flechas envenenadas o la mosca tse-tsé” (42).

Stanley no es el único personaje que se presenta en medio de la simulación y la paradoja. El danés Eivind, el amante de los últimos años de Roger, será otra gran decepción en su vida. El protagonista había confiado en él, para descubrir más tarde que aquel lo había delatado a las autoridades británicas por una recompensa económica. Roger se pregunta cómo, a pesar de toda su experiencia en atrocidades humanas, le puede causar tal dolor “una personalidad de tanta doblez, inescrupulosidad y vileza como la del

Lucifer escandinavo” (194). La relación que mantuvo con el muchacho fue simplemente una felicidad fatua que dará comienzo a la etapa final y más amarga de su existencia.

El escritor Joseph Conrad será otro de los personajes que defraudará enormemente al protagonista. Lo había conocido en el Congo cuando el escritor polaco aún era un polizón recién llegado al continente. El marino también se había desilusionado de las ideas que traía a su llegada al país africano y agradece a Roger el haberle hecho ver la realidad. Conrad había ensalzado asimismo la labor del irlandés, opinando que merecía ser llamado “el Bartolomé de las Casas británico” (74). Paradójicamente, ese Conrad elogiador y agradecido será el mismo que se negará a firmar años más tarde el memorial que pedía la conmutación de la pena de muerte de Roger, quien se vuelve a preguntar cómo es posible la existencia de tanta falsedad en el ser humano. La decepción y la desilusión al saberse traicionado son una constante en los últimos años de su vida.

Otro de los mecanismos usados para mostrar el desdoblamiento es el uso de un subtexto que incluye voces dialógicas que desgranar todas las perspectivas, esta polifonía expone facetas ocultas y pone en cuestionamiento la noción de unidad del sujeto. Así, los relatos analizados exponen los eventos históricos desde una pluralidad de voces, estrategia que evidencia el rechazo al reduccionismo presente en todos los textos. Esa estructura polifónica da cabida a presencias marginadas o silenciadas y muestra los complicados mecanismos discursivos que conforman las ideologías de los personajes. A partir de ahí es cuando podemos acceder al relativismo que caracteriza toda(s) la(s) historia(s).

Confirmamos entonces que todos los personajes, incluyendo al protagonista, se articulan a través de paradojas y dobleces. Frente al fundamentalismo y la rigidez que

alienta el discurso dogmático, la constante incertidumbre de Roger que “se había pasado la vida creyendo y dudando” (372) se expone como un rasgo que lo humaniza y valoriza. En este sentido coincidimos con la visión de Gallagher, quien asevera que la complejidad es un signo que define en general la novelística vargasllosiana, entre la cual Casement se expone como el ejemplo por excelencia (530). El crítico también señala la heroicidad que emana de un personaje atormentado por la duda:

Vargas Llosa podría haber criticado esa complejidad, para no decir doblez, [pero] en esta novela la complejidad es recogida con compasión, y la doblez como un arduo desafío que el sufrido y querido protagonista está obligado a vivir. La novela, al vindicar a un hombre tan noble, pero tan complejo y tan fallido, irradia compasión. (531)

Por todo ello, el protagonista jamás podría reconocerse en el retrato que le hace la pintora Sarah Purser, con un aire de seguridad y triunfo que le es ajeno. Así como ocurre con Roger, el dilema y la duda son elementos clave que definen también la psique de los protagonistas de las otras novelas. La vacilación que los caracteriza les distancia del héroe institucionalizado que se identifica con unos objetivos perfilados e inamovibles. Sin embargo, la persistencia con que luchan por sus proyectos vitales “la realización de sus proyectos utópicos con una inquebrantable voluntad y verdadera pasión” (Oelker, 76) es lo que consigue también sublimarlos.

En este sentido, se evidencia en la novela el mismo enjuiciamiento que en las otras hacia toda ideología que promulgue el reduccionismo y la intolerancia, dos rasgos que forman parte de los discursos fundamentalistas denunciados. Semejante insistencia se observa igualmente en los ensayos del escritor. Así por ejemplo, en Sables y utopías (2009), obra que recoge muchos de sus artículos periodísticos, la misma organización de aquellos por temas en vez de orden cronológico conlleva una significación importante.

Dichos temas parece coincidir casi puntualmente con los temas tratados en estas novelas. En los capítulos 1 y 2 se denigran el autoritarismo y las revoluciones mientras en el tercero se enjuicia la ideología nacionalista para terminar con una apología del arte y la literatura latinoamericana que coincide con lo observado también en las novelas. Todo lo anterior nos lleva a afirmar que las preocupaciones que encontramos en los personajes de Vargas Llosa coinciden con los asuntos de sus ensayos y sean probablemente los demonios que pueblan su vida y sus recuerdos.

El dogmatismo de cualquier signo es desacreditado en boca de muchos personajes en El sueño del celta: “No tengo gran admiración por los mártires, señor Casement. Ni por los héroes. Esas gentes que se inmolan por la verdad o la justicia a menudo hacen más daño del que quisieran remediar” (152), son las palabras que dirige Mr. Stirs, el cónsul británico en Iquitos, al protagonista pues, como ya habíamos observado en las otras dos novelas analizadas, aquéllos que prometían ser héroes impolutos resultan ser títeres a merced de la historiografía. En realidad, se trata de una crítica contundente contra toda obcecación ideológica, constante en todos los relatos. Todo parece indicar que cuando los ideales se convierten en obsesiones, los protagonistas corren el peligro de perder el contacto con la realidad y sucumbir a sus pesadillas.

Concluimos esta sección confirmando la existencia de una crítica en todas las novelas analizadas contra aquellas ideologías y pensamientos marcados por el fanatismo y la intolerancia. La decidida defensa de la flexibilidad ideológica se proyecta como uno de los ‘demonios constantes’ en las novelas recientes del escritor así como ya lo había sido en toda su trayectoria narrativa anterior.

En este sentido podemos decir que la novela es un palimpsesto donde la historia se

re-escribe desde los mismos espacios marginales y a través de la mirada desplazada del protagonista para cuestionar la inmovilidad instaurada en todos los órdenes.

2. Los desvelos del celta enfermo

La enfermedad en esta novela es también un rasgo definitorio que marca a los personajes. El *leitmotiv* del cuerpo enfermo vuelve a aparecer, convirtiéndose en un demonio personal que, aunque se esboza ya en novelas anteriores, se evidencia en su totalidad en la novelística reciente, pasando a ser parte central de los relatos. La narrativa de la enfermedad es de este modo el punto de partida desde el que se reescribe la historia de Roger Casement. El declive físico y la enfermedad se inscriben en el corpus narrativo con una sintomatología y unas funciones que redimensionan enteramente la historia narrada.

a. Sintomatología y significación

Las detalladas descripciones de los achaques y males que invaden al protagonista son expuestas con ojo clínico. Su cuerpo se ve afectado por innumerables síntomas que reflejan una nueva representación de lo fisiológico como eje referencial de la historia. Aunque en ningún momento se diagnostica en Roger una enfermedad específica, sí accedemos a la enumeración detallada de un sinfín de dolencias que provocan su amargura y sufrimiento al tiempo que, en un círculo vicioso, son también provocados por esa amargura espiritual.

La novela detalla que sufre de conjuntivitis, molestia que se agrava hacia los últimos meses de su estancia en la Amazonía, y que se presenta como insufrible: “el ardor y lagrimeo de un ojo eran tan grandes que, después de echarse el colirio, se lo vendó” (235). Durante los últimos años de su existencia, los problemas articulatorios y artríticos

son los más aludidos, sólo en la segunda parte de la novela se hace referencia en más de siete ocasiones a ellos (136, 141, 200, 337, 380, 386, 400, 422). Asimismo, se nos dice que los dolores en la cadera lo atormentarán hasta el final de sus días, especialmente “en los momentos de desánimo” (393).

Resulta irónico comprobar que son las partes y los órganos más vitales y necesarios para la labor que los personajes han de llevar a cabo los más vulnerables a la enfermedad y los más afectados por ella, idea que se corrobora desde la primera novela. En el caso de Roger, la mano acalambrada que documentará la tragedia refleja literalmente las adversidades que debe afrontar en relación a su propio cuerpo. Acorde con lo anterior, se comprueba que son precisamente los ojos (conjuntivitis de Roger o ceguera de Paul) de quienes deben ver para contar (Roger) o pintar (Paul) y las manos (artritis de Roger) del que debe escribir para documentar algunos de los miembros que sufren mayor daño degenerativo.

Otro aspecto que llama la atención en cuanto a los síntomas exhibidos son las referencias a los sentimientos de opresión. Esta sensación se estructura como oposición al sentimiento de aventura y libertad que definía al personaje al principio de sus viajes. La primera imagen que tenemos del hombre que cruzó océanos y exploró los más inhóspitos territorios es una de claustrofobia y reclusión. Roger Casement se encuentra preso en una cárcel londinense y el hecho de saberse constantemente vigilado “le oprimía el pecho y dificultaba su respiración” (14). La misma sensación opresiva le sobreviene unos días antes de morir: “Se despertó tan agitado que apenas podía respirar. Se ahogaba. Su corazón latía en su pecho con tanta fuerza que tal vez era el comienzo del infarto” (368). Ese sentimiento claustrofóbico le es muy familiar a Casement en la última etapa de su

vida pues varios meses antes de ser apresado ya lo había experimentado —a modo de prefiguración— en el interior de un buque de guerra que lo llevaba desde las costas alemanas a Irlanda. Fueron cinco días de dolores, mareos y vómitos que el hombre recuerda como una pesadilla porque “nunca, en toda su vida, se había sentido tan mal, en su físico y en su ánimo” (275). El estado físico y psíquico actúa aquí como premonición pues tan sólo unos días más tarde lo apresan en las costas de Irlanda para ser juzgado como traidor por las autoridades inglesas.

Resulta significativa la correlación de la sintomatología de la enfermedad tal y como aparece en esta novela y su papel con respecto al revisionismo del pasado que está teniendo lugar en el texto. Al igual que en los otros relatos, la enumeración de los síntomas físicos no prescinde de la alusión a partes o procesos tabú o sencillamente excluidos en la historiografía tradicional. Se detallan síntomas y diagnósticos que habían sido ‘innombrables,’ especialmente en relación a personajes históricos y heroicos. Roger se ve aquejado por múltiples males y, aunque tratado con mucha más benevolencia que el dictador Trujillo, sufre también en sus carnes de síntomas tradicionalmente silenciados, dolencias como “los problemas rectales que tanto lo habían hecho padecer y avergonzarse desde la primera vez que debió operarse de una fístula en el ano, en 1893” (136). Las hemorroides, que ya lo habían afectado en el Congo (112), siguen haciéndolo padecer durante su estancia en la Amazonía porque “el estreñimiento había sido un problema toda su vida” (373). Las molestias rectales abruman al protagonista de la misma forma que los problemas de próstata avergüenzan a Trujillo o la impotencia sexual apesadumbra a Gauguin. Incluso después de muerto Roger, su cuerpo será ultrajado cuando el médico forense, por orden de las autoridades inglesas, le explora el ano para confirmar “las

prácticas [homosexuales] a las que al parecer el ejecutado era afecto” (447). Angus Mitchell, entre otros biógrafos de Casement, se pregunta si esta última violación no representa un caso de venganza de las autoridades británicas como castigo al haberse atrevido el protagonista a penetrar y explorar las extremidades del imperialismo en África y Sudamérica: “Casement probed the extremities of European imperialism in sub-Saharan Africa and South America – was this a case of the authorities getting their own back? (s. pág. ”, exponiendo el simbolismo de lo fisiológico porque advertimos la carga simbólica —política, social— del cuerpo cuya profanación (la exploración anal *post mortem* a la que es sometido Roger) se quiere ver como una alegoría— y venganza— de la “indecente exposición” a la que se vieron sometidas las autoridades británicas gracias a las acciones/investigaciones de Casement. Es a través de la región anal, siempre lugar innombrable del cuerpo, que accedemos a significaciones novedosas en torno a la historia del revolucionario irlandés.

Se trata por lo tanto de síntomas, órganos y males inimaginables, no sólo en el panteón de héroes y mitos institucionalizados (Trujillo), sino también en referencia a aquellos personajes olvidados/marginados por los discursos historiográficos (Roger Casement, Flora Tristán). Unos y otros son víctimas en estos relatos de achaques corporales que representan en estas novelas lo que Mudrovcic describe con respecto a las novelas latinoamericanas de los setenta y los ochenta: una “inversión que cambia la relación de fuerza entre cuerpo/idea institucionalizada por el discurso historiográfico dominante” (454).

Otra idea que se repite a lo largo de la novela tiene que ver con las referencias al encogimiento físico, que alude igualmente al simbolismo de lo corporal y cuya frecuencia

en las novelas nos lleva a preguntarnos por su significación. De hecho, las alusiones a un aspecto físico enfermizo y débil son una de las constantes en la narrativa reciente del escritor, pues en muchas de estas novelas aparecen personajes con esos atributos que llevan a pensar en el desgaste físico y la enfermedad en casos como el de Gee, la prima “encogida” de Roger, o cuando se señala el adelgazamiento excesivo de Roger en varias ocasiones (37, 66, 108, 243, 422, 445).

Sin embargo, muchas de estas referencias llevan consigo una crítica negativa. En El sueño del celta, los victimarios no dejan de ser vilipendiados por medio de una imagen corporal esperpéntica, método que también se había usado en referencia a la descripción física de Trujillo. Así, uno de los barbadenses alude al aspecto físico de Armando Norman, considerado uno de los capataces más crueles del lugar, quien “al parecer era bajito, delgado y muy feo”. Sin embargo, también se nos dice que “de su personita insignificante irradiaba una ‘fuerza maligna’ que hacía temblar a quien se le acercaba” (233), comprobándose una vez más un lugar común en todos los textos que hace referencia al contraste entre una personalidad controladora frente a una constitución física débil y enclenque (Trujillo, Arana, Norman). Roger confirma las habladurías sobre el aspecto del matón Norman cuando lo ve por primera vez y declara que es “casi tan enclenque como un indígena” (241). Se adivina la ironía y la injusticia del poder que el hombre ejerce sobre otros seres, a los que sólo aventaja en fuerza gracias a los gánsteres y pistoleros que lo acompañan pero de iguales condiciones físicas en cuanto a su tamaño. Cuando Roger conoce al artífice de todo aquel imperio de torturas, el peruano Julio C. Arana, describe su irrisorio aspecto físico, que no corresponde con el poderío desmedido que ejerce el portador:

Este hombrecito atildado, ligeramente rechoncho, era pues el dueño de ese imperio del tamaño de un país europeo, dueño de vidas y haciendas de decenas de miles de personas, odiado y adulado, que en ese mundo de miserias que era la Amazonía había acumulado una fortuna comparable a la de los grandes potentados de Europa. (287)

Así pues, accedemos en las novelas a una nueva dicotomía que resulta de la imagen corporal: la vulnerabilidad/debilidad/deterioro físico de Roger es sobrecogedora porque representa también la grandeza de espíritu de un hombre en lucha por ideales nobles mientras la debilidad reflejada en los cuerpos de Trujillo y de Julio Arana se presenta de forma patética al contraponerse al poder represivo que ejercen en quienes les rodean.

Por otra parte, junto al desgaste físico aparece frecuentemente el miedo a la locura al que el protagonista alude varias veces en la novela y que trae a colación la existencia de un importante deterioro mental paralelo al fisiológico. Así, el temor al desequilibrio emocional es común en todas las novelas, como vimos en el caso del pintor Gauguin y también en Trujillo. Los personajes, enfrentándose no sólo al mundo exterior sino también a sus propios demonios interiores, se cuestionan constantemente sobre los límites de su psique para sobrellevar las desgracias que atraviesan.

En esta novela, el viaje al interior del Congo marca el comienzo del desequilibrio emocional en el protagonista. Aquel viaje se convertirá en uno de los periplos más dolorosos para el aventurero y permite esbozar el alcance del daño psicológico en que le sumen sus vivencias. La novela cuenta que el ‘viaje infernal’ atormenta a Roger hasta el final de sus días como muestran las continuas alusiones que se hacen a él a lo largo de las páginas. Adentrarse al ‘corazón de las tinieblas,’ como su amigo el escritor Joseph Conrad calificará su propia incursión por el país, supone la pérdida de la razón para Roger ante el sufrimiento que presencia en aquellas villas despobladas y maltratadas que

descubre a medida que explora el interior del país. El hombre llega a comparar la subida por el río africano al descubrimiento del Infierno, geográfico y espiritual, porque se trata también del descubrimiento del interior del alma humana, donde anida la semilla del mal: “cada día, cada hora, le parecía estar sumiéndose en capas más profundas de sufrimiento y de maldad. ¿Sería así el infierno que Dante describió en su *Divina Comedia*?” (92).

Muy pronto da muestras, hablando en primera persona en una carta a su prima Gee, del devastador estado mental en que se encuentra:

Estoy en las orillas de la locura. Un ser humano normal no puede sumergirse por tantos meses en este infierno sin perder la sanidad, sin sucumbir a algún trastorno mental. Algunas noches, en mi desvelo, siento que me está ocurriendo. Algo se está desintegrando en mi mente. Vivo con una angustia constante. (109)

Se alude al deplorable estado físico del personaje a la vez que atestiguamos el desequilibrio psíquico que padece: “apenas dormía y, cuando la fatiga lo rendía, lo atacaban las pesadillas, haciéndolo pasar del miedo al pasmo, de visiones satánicas a un estado de desolación y tristeza en que todo perdía sentido y razón de ser” (93). El desgaste físico se aúna al deterioro del raciocinio en un círculo vicioso y recíproco al que contribuye primariamente la internalización del drama que el protagonista va descubriendo a medida que el barco avanza Congo arriba. Entonces comienza el principio del fin para Roger porque somos testigos de los efectos irreversibles que se producen en su ya debilitado organismo y en su psique. A lo largo de los tres meses y diez días que dura la travesía, el horror que le produce ser testigo de los estragos de los que son víctimas los nativos le impide alcanzar cualquier tipo de sosiego espiritual. Unos años después, ya en tierras amazónicas, se le presentarán temores semejantes en cuanto a su salud mental:

Como le ocurrió en algún momento en el Congo, empezó a temer que la sucesión

enloquecedora de crímenes, violencias y horrores de toda índole que iba descubriendo a diario, afectara su equilibrio mental. ¿Resistiría todo este espanto cotidiano la sanidad de su espíritu? (243)

En Alemania, los facultativos confirman certeramente que Roger sufre de síntomas causados por fatiga extrema así como debilidad del sistema nervioso (323).

Por otra parte, la depresión se acentúa en esta última etapa de su vida en un hombre que había sufrido también varias recaídas anímicas debido al infortunio de no haber encontrado una relación amorosa estable. Su homosexualidad lo obliga a buscar encuentros callejeros clandestinos debido a un contexto social altamente represivo y ello lleva al protagonista a una soledad cada vez más sentida, pues “lo entristecía saber que nunca tendría un hogar . . . que su vida sería cada vez más solitaria a medida que envejeciera” (301). Las relaciones esporádicas que mantiene no le deparan plenitud ni sosiego.

El sentimiento de rebeldía y de tristeza al saber que existen otras vidas más cómodas, otras opciones más fáciles para ellos, es común a todos nuestros personajes. Tanto Flora como su nieto Paul se detienen a pensar qué hubiera sido de sus vidas si hubieran tomado otras decisiones. El personaje de Trujillo también anhela una vida diferente, en la que hubiera contado con el apoyo de sus hijos. Roger, aun sin arrepentimientos, se pregunta el porqué de tanta desdicha y se compara con sus amigos que llevan una vida familiar estable. Tanto como la magnitud de las empresas que llevan a cabo, la soledad del héroe/antihéroe, el saberse últimamente solitarios ante un destino único pesa demasiado y es una constante en ellos, conduciéndoles a un estado de melancolía más marcado hacia el final de sus vidas.

A su regreso a Europa desde la Amazonía, Roger pasa por Barbados y en

Bridgetown le viene a la cabeza una conversación tenida muchos años antes con su amigo Herbert Ward que pone en evidencia el sentimiento de desesperanza que lo invade. El presentimiento entonces y ahora es el mismo: “no llegaría a viejo” (295) porque, como Flora, se compara con las personas de su edad y, dándose cuenta de que no es tan mayor, sí repara en el cansancio vital que lo invade pues “se sentía viejo y con la desagradable sensación de haber ingresado a la etapa final de su existencia” (294). Las intensas experiencias vitales por las que atraviesan los personajes se reflejan en un cuerpo mucho más castigado de lo que hubiera sido normal para su edad. La experiencia alemana donde se enfrenta a una realidad inesperada, será el revés final para el ya debilitado estado psíquico del protagonista y supone el preámbulo de su muerte. Esta vez son sus propios compatriotas irlandeses, ahora presos por los alemanes, los que lo consideran un traidor cuando les propone luchar al lado de Alemania y en contra de Inglaterra para conseguir la ansiada independencia de Irlanda. Ante tal desagravio, el estado de salud del hombre desmejora rápidamente a medida que se da cuenta de su incapacidad para impedir la revuelta irlandesa que sus compañeros de lucha planean contra su propia voluntad. Un cansancio vital lo domina. Los sueños de independencia se dispersan más y más y el hombre se siente viejo y cansado. La novela relata que Roger “fumaba sin tregua unos cigarrillos de tabaco negro que llenaban de humo su cuarto” (423), tratando de apaciguar la ansiedad que le provoca la impotencia de la situación en que se encuentra.

Los demonios de lo que vio y oyó en el Congo y más tarde, en el Putumayo, así como el choque traumático que sufre en Alemania, desestabilizan su estado mental de por vida.

a) Funciones y significado de la decadencia física

1. Somatización, heroísmo e inexorabilidad

En esta novela aflora de forma clara un aspecto que se ha venido estudiando en todas las anteriores: la somatización inmediata de todo aspecto emocional. Desde el principio del relato queda patente que el dolor físico se agrava de forma contundente cuando los protagonistas sufren una adversidad o un revés que les obliga a confrontar el desplome de sus proyectos ideológicos. En el caso de Roger esta conexión íntima entre lo anímico y lo fisiológico se hace evidente de forma clara tan pronto como llega al continente africano donde le embarga la pesadumbre a medida que se da cuenta de la tragedia que se cierne sobre la colonia. La subida por el río Congo para documentar los estragos del interior, es una fuente de sufrimiento indescriptible para el hombre. Su cuerpo resiente el trauma que presencia, somatizando el malestar a través de varios síntomas físicos: “los dolores de cabeza, las náuseas, la descomposición del cuerpo — sentía que adelgazaba” (108). Tras la experiencia africana su ánimo queda abatido y sus energías minadas para siempre.

Lo mismo ocurre al otro lado del Atlántico, en Iquitos. A los pocos días de llegar a la ciudad, tras escuchar los testimonios de Eponim y Stanley Sealy, los negros barbadenses que habían trabajado en las plantaciones de caucho, asistimos al derrumbe físico y anímico de Roger:

Exhausto, fue a tumbarse en su cama apenas despidió a Eponim Thomas Campbell. Sudaba, le dolía el cuerpo y sentía un malestar itinerante que iba atormentándolo a pocos, órgano por órgano, de la cabeza a los pies. El Congo. La Amazonía. ¿No había pues límites para el sufrimiento de los seres humanos? El mundo estaba plagado de esos enclaves de salvajismo que lo esperaban en el Putumayo. (163)

Observamos que el estado depresivo en que se sume el personaje tiene consecuencias

directas en su organismo. La personificación de un mal que va recorriendo todo su cuerpo materializa los efectos que provoca el conocimiento de primera mano de los atroces abusos que están teniendo lugar. Los síntomas son inmediatos y directos. No existe ni siquiera un tiempo que permita la internalización de las palabras escuchadas. La tragedia humana en el Putumayo ya no es sólo una sospecha para Roger: las palabras, los hechos corroboran lo que hasta ahora sólo intuía y ello produce una reacción somática repentina en él, quien debe acostarse de inmediato; la injusticia del poder desmedido descargado contra los nativos es sufrida por Roger literalmente ‘en carne propia’. La imagen es contundente y se repite una y otra vez a lo largo del texto; el hombre sufre una recaída emocional tras otra y corre a caer fulminado en el camastro (235, 243, 323, 431). El peso del trauma lo influye de tal forma que únicamente puede soportarlo tendido en la cama.

Roger Casement no es el único afectado por el relato de las atrocidades presenciadas en la Amazonía. Juan Tizón, el supervisor de la compañía cauchera de Arana, refleja pavor ante las confesiones que escucha: “los primeros días, luego de los interrogatorios, intentó rebajar y cuestionar los testimonios referentes a torturas, asesinatos y mutilaciones. Pero, a partir del tercer o cuarto día, una transformación se operó en él” (223). Este hombre se declara profundamente abatido después de lo que escucha y a partir de ese momento comienza a apoyar a la comisión investigadora encabezada por Roger. Otro de los compañeros de Casement, Seymour Bell, después de oír el relato sobre el crimen perpetrado por el capataz Velarde contra un indígena a quien desorejó de un tajo siente “que no podía más. Le faltaba la voz y tenía los ojos llorosos e inyectados” (229).

En Alemania cuando Casement testimonia el desprecio de sus compatriotas

irlandeses ante su propuesta política. La repulsa de sus propios paisanos “repercutió en su cuerpo al mismo tiempo que en su espíritu pues, de inmediato, le comenzaron las fiebres que lo tuvieron tanto tiempo en cama, casi desahuciado” (186).

El presente en la prisión de Pentonville es el punto referencial desde el cual se relata la odisea del irlandés. Vemos que el estado de depresión en que cae el protagonista ante su desamparada situación provoca efectos inmediatos en su organismo: “¿[c]uántas personas más le tendrían ahora asco por las vilezas que le achacaba la prensa inglesa? Un calambre en el estómago lo obligó a encogerse en su camastro” (184), observación que expone cómo los eventos y las críticas repercuten de manera directa en su salud. La novela se encarga de recalcar la inmediatez y contundencia con que los estados anímicos se reflejan en el cuerpo. Se pone en evidencia que las circunstancias adversas tienen un efecto negativo en la salud del protagonista, a quien se atribuyen cualidades heroicas precisamente por su lucha contra un mal que parece adherido a su piel.

La enfermedad sirve asimismo como estrategia de revelación de un heroísmo humanizado de los personajes. La lucha del irlandés por dar a conocer la injusticia de la empresa colonizadora no deja de estar acompañada en todo momento por la presencia de la enfermedad y su confrontación estoica. Lo anterior se evidencia también en la memoria de lo que ha sido su vida porque los recuerdos del protagonista desde la prisión se inscriben siempre en el contexto de la decadencia física que padece. Desde el comienzo vemos que Roger, en vez de luchar contra enemigos exteriores como los héroes tradicionales, debe encarar otro muy cercano a él, su propio cuerpo. Sin embargo, su heroísmo radicará precisamente en saberse imponer al dolor ya que, como afirma el filósofo alemán Max Scheler, “un alma heroica puede habitar un cuerpo débil; pero jamás

podrá estar unida a una vitalidad débil” (94).

De este modo, la significación del concepto de heroicidad se reformula en el texto, pues ya no se articula en torno a los hechos y hazañas valorados por el discurso tradicional, sino mediante atributos como la resistencia estoica al dolor y la superación de las adversidades que debe enfrentar el personaje. Ahora, según se ve en la novela, a Roger se le atribuyen rasgos heroicos precisamente por la superación de su estado de postración. La enfermedad se erige entonces como factor imprescindible que reafirma la voluntad de lucha del enfermo al tiempo que lo humaniza, otorgándole la grandeza de la superación continuada de obstáculos y sufrimiento físico.

Tal y como muestra la novela, la flaqueza espiritual y la debilidad física del protagonista se presentan al lado de la grandeza que representan sus acciones y su vida, idea que ya hemos observado en los otros relatos. Entonces la imagen idílica de un aventurero aguerrido e incorpóreo se sustituye por otra en la que se muestra una figura que sufre en carne propia los desatinos del destino. El cuerpo vulnerable reemplaza al impoluto, desafiando las premisas del discurso heroico tradicional anclado en una imagen incorpórea mitificada o, en todo caso, en el imaginario de un cuerpo inmune a la realidad. Se trata de una subversión de la imagen popular del héroe que se personaliza en Casement. La heroicidad de sus actos adquiere mayor magnitud al exponerse desde la erosión física y mental que lo socava y, por eso, el Roger que Vargas Llosa rescata del olvido no es el héroe por antonomasia, sino la representación humanizada del mismo. En todo caso, comprobamos que la rememoración de las hazañas humanitarias de Casement es inseparable del recuento detallado de las dolencias que lo aquejan en el transcurso de sus viajes y andanzas por África y América. De ahí se entiende el heroísmo de Roger

cuando, enfermo y desgastado, después de la odisea africana, acepta la misión de viajar a la Amazonía peruana, aun a sabiendas de que “aquel esfuerzo le tomaría meses y sólo le acarrearía problemas” (137). La valentía no radica tanto en la decisión de emprender una tarea de tal envergadura, sino en tomarla en el estado físico en el que se encuentra. La enfermedad se convierte de esta forma en un factor que ensalza la gesta de Casement porque, a pesar de su delicado estado de salud, el personaje persiste en su empeño, viajando al otro lado del océano y documentando, nuevamente, las injusticias cometidas en el Putumayo. Sin embargo, cuando el hombre ve con sus propios ojos las atrocidades perpetradas por la compañía de Arana, su cuerpo y su mente sucumben.

Aparece entonces una imagen reiterada a lo largo del relato que ya mencionamos: Roger debe acudir de inmediato a acostarse. Es entonces que la visión del hombre yacente se contrapone a la imagería del héroe erguido o montado en un corcel, que aparece en la literatura e historiografía oficiales. Es ese cuerpo postrado el que se contrapone al cuerpo erguido para reescribir las coordenadas desde las que se presenta la historia. Frente a la posición vertical en la que se había mostrado a los ‘héroes’ tradicionales, Roger aparece a menudo en posición horizontal, como también era el caso de Flora y Paul, quienes se describen yacientes y postrados en la cama en varias ocasiones, soportando estoicos un dolor lacerante. En el caso de Trujillo, el personaje huye a la privacidad de sus aposentos para tratar de esconder las debilidades corporales que lo atormentan. En lugar de la postración, la imagen recurrente en el general es la de ocultamiento con el propósito de silenciar sus derrames incontenibles.

De todo lo anterior se deduce que, si la consagración de héroes y mitos corría pareja a la idea de un cuerpo perfecto, impoluto y fuerte, ahora nos encontramos con una

situación opuesta, donde la heroicidad deriva precisamente de la superación/imposición de las limitaciones que supone la realidad de un cuerpo enfermo “con su carga de humores, flatos, infecciones y detrito” (Mudrovic 453).

La enfermedad se proyecta igualmente como reflejo inexorable del paso del tiempo, una consecuencia inevitable del acontecer temporal. Llega a resultar sorprendente la insistencia con que se expone esta idea en todas las novelas, en las que encontramos muchos ejemplos que evidencian que el paso del tiempo nunca significa mejora, sino que se presenta indisociable de la degeneración física. Este demonio se manifiesta como una dicotomía ya vista en los otros textos. Se trata de la oposición entre el presente en decadencia de la enunciación y el ayer idealizado del enunciado, siempre añorado por los personajes. Una de las visitas que Roger recibe en la cárcel ofrece un ejemplo de lo anterior. Se trata de su prima Gee, en cuyo cuerpo se perciben claramente los efectos que el paso del tiempo ha infringido pues “era ahora una viejecita encogida y enfermiza, no la mujer sana, fuerte y segura de sí misma de hacía pocos años. La luz clara de sus ojos se había apagado y había arrugas en su cara, cuello y manos” (29). Asimismo, hay numerosas referencias al progresivo deterioro físico del protagonista, estados que subrayan el ahora y el antes de quien “en estos últimos meses incurría a veces en ciertas debilidades que antes le disgustaban tanto en los demás” (31). También el viaje de retorno a Inglaterra desde el Putumayo le sirve a Roger “para comprobar el paso del tiempo, el desgaste de su cuerpo. No sólo era el dolor en los brazos, la espalda y las piernas, también el cansancio invencible contra el que tuvo que luchar haciendo esfuerzos denodados para que sus compañeros no lo notaran” (237).

Vemos por tanto que en estas novelas de la madurez Vargas Llosa alude

insistentemente a este asunto que tiene que ver con el irreversible acontecer temporal tal y como se refleja en el desgaste físico que afecta a los personajes. Gallagher señala la idea anterior en su artículo sobre la novela, señalando que “[e]n sus descripciones de un Casement que se va envejeciendo, y que es asediado constantemente por la mala salud, está siempre el ojo clínico que ha tenido Vargas Llosa, en su madurez como escritor, por las humillaciones con que el cuerpo socava a la voluntad” (Gallagher 524).

2. *Castigo/reflexión/estímulo*

Otra noción diseminada a lo largo de la novela tiene que ver con una idea ya reiterada en los otros textos: la mención de la enfermedad como castigo. Lo anterior se ilustra claramente a la llegada del protagonista al Congo. Cuando parte de Europa en 1884 hacia el continente africano para aventurarse en lo que él creía que sería una obra social y cristiana, Roger no se espera enfermar de malaria, mal que le sobrevendrá inmediatamente “como si los dioses quisieran apagar su exaltación” (35). Vemos implícito el aspecto punitivo de la enfermedad ya que ésta aparece como una advertencia de los erróneos propósitos que anidan en la mente del hombre con respecto a la aventura africana. Sin embargo, el último ataque de malaria es también una oportunidad para la reflexión y el cambio pues durante el período de convalecencia el protagonista se cuestiona significativamente sobre su vida en África; la enfermedad se formula entonces como estímulo que ayuda a replantear los proyectos utópicos que guían las acciones del personaje. Se da entonces una dinámica de opuestos en cuanto al rol de la enfermedad, que puede ser castigo al tiempo que elemento propiciador de recapitulación y cambio. Roger recuerda “en la duermevela visionaria de la fiebre” (38) su admiración primera por el aventurero Stanley, a cuyas órdenes había trabajado a su llegada al Congo. Ahora,

enfermo y desencantado, le invade la sospecha de que sus ideales han sido traicionados porque el proyecto africano no se parece en nada a lo que él había pensado. Durante el período de meditación al que le obliga su estado febril, es cuando el hombre adquiere conciencia del verdadero estado de las cosas. Existe en general una postura de comprensión hacia el enfermo cuando la enfermedad se presenta en el contexto de su lucha social en el Congo y en el Putumayo. Gallagher se refiere a la idea anterior, afirmando que “[l]a humanidad que hay en esta novela sobrevive al ojo clínico que tiene Vargas Llosa siempre por las humillaciones que nos depara el cuerpo, cuando se rebela contra nuestra voluntad, sea en algún acto sexual, o en un achaque inesperado” (531). Este es el caso en cuanto a los achaques físicos de Casement en África y en la Amazonía. Sin embargo, la mencionada humanidad se transforma en acusación y reproche certeros, al estilo de lo que vimos en La Fiesta del Chivo, cuando se hace referencia al estado de salud calamitoso que abrumba a Roger en el último tramo de su vida como consecuencia del fracaso de su proyecto político para Irlanda. En la última etapa en Alemania se percibe la función punitiva de la degeneración que sufre el protagonista. Existe entonces una proyección negativa del estado físico que enjuicia la fijación obsesiva que muestra Casement en torno al asunto irlandés, reflejándose en el intenso deterioro físico y anímico que experimenta en los últimos meses de su vida. En efecto, el alcance del daño físico y psicológico que sufre Roger en Alemania es tal que le impide el desarrollo cabal de su trabajo. En el Congo y en el Putumayo, a pesar de su estado, había conseguido con esfuerzo lograr su objetivo de documentar los abusos cometidos. Una vez en Europa, Roger no consigue llevar a cabo su propósito de planificar una liberación exitosa de Irlanda. La imposibilidad de lograr este sueño último tiene que ver con la sinrazón

inherente en lo que más parece una obsesión en torno al separatismo irlandés. De este modo, el cuerpo enfermo del protagonista se presenta como un obstáculo cuando se trata de objetivos como el del nacionalismo irlandés ante el cual el hombre muestra una intolerancia muy distante de su justo quehacer en pos de los nativos del Congo y la Amazonía.

3. *La enfermedad como lectura de la historia*

Por todo lo visto, se concluye que el cuerpo enfermo se manifiesta, al igual que en los otros relatos, como una relectura del pasado que esta vez se formula en torno a la debilidad y envejecimiento del mismo, dimensión largamente silenciada en la historiografía tradicional. Siguiendo la concepción de la historia foucaultiana, en la que prevalece la idea de que el acontecer histórico se refleja fielmente en las profundidades de los tejidos y las células: “We believe, in any event, that the body obeys the exclusive laws of physiology and that it escapes the influence of history, but this too is false. The body is molded by a great many distinct regimes; it is broken down by the rhythms of work, rest, and holidays; it is poisoned by food or values, through eating habits or moral laws; it constructs resistances” (Foucault, “Nietzsche” 87), el texto refleja el nuevo espacio enunciativo desde el que el cuerpo se proyecta como un receptáculo íntimamente moldeado por los eventos históricos a la vez que los refleja. El cuerpo de Roger se ve afectado con cada adversidad, y cada desencanto queda grabado en aquel. El cuerpo es entonces espejo de la historia que viven los personajes en el que se inscriben las vicisitudes por las que aquellos atraviesan. La íntima relación entre los avatares de la historia y la fisiología, señalada por Foucault, se expone en esta novela a través de las múltiples funciones que la enfermedad desempeña en el texto, lo que arroja infinitas

variantes sobre la reescritura de un pasado en constante diálogo con el presente y el futuro.

El recorrido por los textos examinados hasta ahora manifiesta que los males del cuerpo simbolizan también la actitud de rebeldía de los personajes ante una realidad que contradice los proyectos utópicos que los guían. El proceso somático está muy presente en todos los textos, y la amargura espiritual presenta consecuencias certeras en el estado físico de los personajes. La enfermedad se expone entonces como el resultado de la desestabilización de las metanarrativas ideológicas que articulaban sus proyectos y que quedan cuestionadas en las novelas.

Confirmamos que el cuerpo no es ahistórico y constituye, también en esta novela, el receptáculo de los avatares históricos. El organismo se erige en objeto histórico al mismo nivel y con la misma importancia con la que las acciones y hechos objetivos narraban la historia oficial/tradicional; mediante el enfoque en lo fisiológico se logra humanizar la imagen fosilizada de la figura histórica en el discurso oficial. El metadiscurso occidental en torno al colonialismo queda en entredicho al tiempo que la humanización de Casement conlleva también la exaltación de su papel histórico. Sin embargo, en este caso, sus hazañas tienen también que ver con la superación de sus males y la lucha social que libró a pesar de ellos.

3. Geografía de los sueños y las pesadillas

Las novelas analizadas ponen de relieve la importancia que se concede a los contextos espaciales en todas ellas. En El sueño del celta este rasgo se refleja también en la estructura del relato, dividido en tres partes que tienen que ver con los tres lugares emblemáticos en la vida del protagonista: el Congo, la Amazonía e Irlanda. Aquí también

el espacio se materializa como una proyección anímica de los protagonistas. La interconexión entre los lugares geográficos y el estado físico y subjetivo de los personajes es tal que se puede hablar de la acción transformativa que el contexto espacial opera en los individuos. Williams apunta también esta idea, como vimos, declarando la conexión entre el entorno y los individuos según se refleja en la narrativa vargasllosiana (Vargas Llosa 143). La íntima cercanía entre el sujeto y el paisaje, rasgo del que son ejemplos elocuentes las novelas analizadas en este trabajo, se evidencia como una de las presencias demoníacas más persistentes en la novelística vargasllosiana.

El entorno natural, no sólo el selvático, constituye uno de los demonios narrativos más productivos en la obra de Vargas Llosa. Vicente Torres señala, al estudiar la relación entre la temática de la selva peruana y la biografía del escritor, el origen del interés del autor en el tema:

[U]na incursión de Vargas Llosa a la Amazonía peruana propiciaría una parte esencial de su vasta y diversa obra: en 1958, como acompañante del antropólogo mexicano Juan Comas, estuvo durante varias semanas en la selva y esa visita quedó grabada a fuego en su recuerdo, pero estuvo latente, guardada en los pliegues más recónditos de la memoria y de las sensaciones y sigue operando como un manantial, inagotable hasta hoy, de una serie de libros como Pantaleón y las visitadoras (1973), El hablador (1987) y El sueño del celta. (181)

Birns se refiere igualmente a la presencia del tópico en la obra del escritor, concluyendo que:

Whereas in La guerra Vargas Llosa had examined the dusty northeast of Brazil, here [en el El sueño del celta] he looks at the Amazon—a geographical and psychological territory that he had explored in such books as the early La casa verde, sustained in the 1970s with the (given its relatively minor heft) surprisingly pivotal Pantaleón y las visitadoras, and continued in the 1980s with El hablador. Vargas Llosa has frequently been critical of the automatic equation of the interior,

and its indigenous associations, with Peruvian identity. (“Tricontinental Modernities” 16)²⁹

Por su parte, Iwasaki también se hace eco de la presencia de este asunto en la narrativa de Vargas Llosa asegurando enfáticamente que: “el impacto de la selva amazónica en las novelas de Vargas Llosa es tan rotundo, que desde su primera aparición en la La casa verde ha reaparecido tanto en novelas ambientadas en la selva peruana —Pantaleón y las visitadoras y El hablador (1987)— como en novelas que transcurren en otros entornos tropicales como La guerra del fin del mundo y El Paraíso en la otra esquina. La síntesis de ambos territorios selváticos se ha hecho carne novelesca en El sueño del celta (2010)” (152).

Esta obsesión del escritor por la selva la proyecta claramente en Roger Casement, lo que prueba que los demonios del escritor aparecen contundentemente reflejados en este relato y personificados en sus personajes. Como señala Eloy Urroz, Vargas Llosa se sintió atraído hacia la figura del irlandés porque “sus ‘demonios’ eran casi idénticos a los ‘demonios’ de Casement” (496). Entre ellos figura el encuentro con este mundo de otredad que representa para el sujeto colonial la naturaleza del Congo o el Putumayo así como los habitantes de aquellos territorios.

El espacio natural aparece en muchas ocasiones contrapuesto al urbano, lo cual sirve para poner de relieve este viejo demonio vargasllosiano al tiempo que se muestra el

²⁹ Sin embargo, el asunto no se presenta tan simple como podría pensarse y los sentimientos contradictorios que han invadido al escritor ante el dilema civilización/barbarie se reflejan en sus propias palabras: “Mis sentimientos eran encontrados. Ahora lo entiendo mejor, pero hace algunos años me avergonzaba confesarlo. De un lado, toda esa barbarie me enfurecía: hacía patente el atraso, la injusticia y la incultura de mi país. De otro, me fascinaba: qué formidable material para contar. Por ese tiempo empecé a descubrir esta áspera verdad: la materia prima de la literatura no es la felicidad sino la infelicidad humana, y los escritores, como los buitres, se alimentan preferentemente de carroña. (Historia secreta de una novela 46)

mecanismo de mitificación y desmitificación del espacio que tiene lugar en el texto. En efecto, la oposición entre lo urbano y lo rural ha sido un tema persistente en la trayectoria literaria de Vargas Llosa, idea apuntada por críticos como Torres quien, al referirse al retorno del escritor al tema de la selva después de haber explorado el entorno urbano en su etapa temprana, asevera que:

Al autor le sucede lo que a los machiguengas [tribu indígena protagonista de El hablador (1987)], que permanecían junto a los misioneros pero un día desaparecían para internarse en la selva. Obedeciendo un llamado muy hondo, siempre vuelve, por diversas razones, al mundo tropical, que ha sido escenario de paraísos y utopías. Vargas Llosa, después de entregar novelas urbanas y cosmopolitas, regresa al escenario del sueño, del recuerdo y las sensaciones para entregar novelas verdes y fragantes, olorosas a río y a bosque, aunque a veces domine el penetrante olor del caucho ahumado. (“La amazonía de Vargas Llosa” 187)³⁰

La inevitable fascinación por la selva, a la que hacen referencias las citas anteriores, queda también patente en la comparación que el protagonista hace entre el paisaje irlandés y el amazónico en El sueño del celta:

No podía haber nada más distinto del amable y civilizado paisaje de Cornwall que el de la Amazonía y, sin embargo, pese al bienestar y la serenidad que sentía aquí . . . comparada con aquel territorio salvaje, efervescente, indómito, sin amasar, de la Amazonía, donde todo parecía estar naciendo y muriendo, mundo inestable, riesgoso, movedizo, en el que un hombre se sentía arrancado del presente y arrojado hacia el pasado más remoto, en comunicación con los ancestros, de regreso a la aurora del acontecer humano. Y, sorprendido, descubrió que recordaba aquello con nostalgia, a pesar de los horrores que escondía. (324)

Los rasgos cuasi mágicos que se atribuyen al espacio selvático dejan entrever la influencia que ejerce en la escritura de Vargas Llosa. En la cita se hace referencia a la atracción pero también a la inestabilidad que caracteriza a este lugar, lo que lo distingue de otros paisajes naturales “más civilizados” como el paisaje irlandés. Todo ello vuelve a

³⁰ El mismo crítico recuerda que la novela remite nuevamente a los lazos entre tres continentes con base en la explotación del caucho, tema que ha sido uno de los más visitados de la narrativa latinoamericana y cuyo máximo representante fue José Eustasio Rivera con La vorágine (1924) (188).

mostrar la dualidad y la contradicción como rasgos que impiden cualquier intento de homogenización y pureza también con respecto a la descripción de los paisajes.

Esta oposición entre espacios urbanos/naturales lleva a una polarización que se manifiesta en la idealización de algunos de ellos —el paisaje irlandés— y la degradación de otros —Londres, Iquitos, Leopoldville, es decir, los centros urbanos. Al mismo tiempo, las selvas amazónicas y africanas se inscriben dentro de un juego de dualidades, pues al tiempo que se exaltan sus virtudes, se personifican también como espacios de sufrimiento para sus habitantes.

a. Idealización del paisaje irlandés

El polo extremo de la exaltación paisajista va a estar representado por el paisaje irlandés. El entorno idealizado de Irlanda es el escenario de los primeros sueños infantiles del protagonista: los paisajes del condado de Antrim, en el norte de la isla, se convierten en un punto de referencia constante en su vida. Él, como Paul Gauguin en la primera novela, proyecta sus deseos y anhelos en un espacio que actuará como canal catártico de sus males y adversidades. Los gratos recuerdos de la infancia y el escenario donde ésta transcurre van a marcar la vida del personaje, quien se refiere una y otra vez a ellos a lo largo del relato. Ello apunta a la proyección del estado anímico sobre el espacio pues la nostalgia —por la infancia, por la figura materna, por el mundo de seguridad perdido para siempre— va a reflejarse en la imagen idealizada de los paisajes de la isla.

La belleza salvaje de las costas irlandesas guarda para Roger un significado especial, del mismo modo que la naturaleza de la Polinesia había sido fuente de plenitud para Gauguin. Al mismo tiempo la idealización del paisaje irlandés se postula paralela a la exaltación del discurso nacionalista. La imagen bucólica que rememora el protagonista

de “las suaves colinas con vacas y ovejas desde las cuales se divisaba el pueblo de Ballycastle” (23) o el de “la bahía de Murlough, erizada de rocas negras y su playita pedregosa, al pie de Glenshesk, cuyo recuerdo lo acompañaría toda su vida y a la que siempre se referiría . . . como ese rincón del Paraíso” (23) va a ser uno de los puntos referenciales desde los que se articula el proyecto de independencia irlandés. La exaltación de aquellos lugares únicos expone también los rasgos que definen el carácter de los habitantes que viven en ellos:

En aquellos meses había hecho una larga caminata por Donegal y Galway, tomándole el pulso a la geografía de su patria cautiva, observando como un enamorado de la austeridad de sus campos desérticos, su costa bravía, y charlando con sus pescadores, seres intemporales, fatalistas, indoblegables, y sus campesinos frugales y lacónicos. (143)

En la cita anterior se evidencia la conexión entre el paisaje y el sujeto: la austeridad del primero se corresponde con la frugalidad del segundo. Muchos de los rasgos que caracterizan a esos individuos, como el hecho de ser indoblegables, van a conformar también la esencia del discurso independentista. Éste se basa en la resistencia ante el imperio británico, al que se ve como el enemigo opresor y al que se debe confrontar con la firmeza de las tradiciones esgrimida por aquellos seres ‘intemporales.’ En otros casos el relato hace referencia a águilas de “cresta enhiesta, desafiando al cielo” (110) que sobrevuelan las rocosas costas de la isla, simbolizando el desafío y la fortaleza que el protagonista anhela ver en su patria ante la opresión colonial. Es interesante notar la revaloración de comunidades o regiones aisladas que se hace en los textos: si en el caso de Gauguin se exaltaba la región de la Bretaña francesa así como sus habitantes, en esta novela nos desplazamos a las apartadas comunidades del norte de Irlanda. Se evidencia entonces la exaltación de lo aislado, lo apartado de la cultura institucionalizada.

Confirmamos entonces que la mirada desplazada/marginada, alejada de la perspectiva oficial, cobra especial vigor porque es precisamente el ángulo desde el que se reescribe la historia en todos los relatos.

a. Dualidad de la selva

La glorificación del paisaje irlandés desaparece cuando accedemos a la dualidad que el protagonista percibe en el entorno que encuentra en el Congo así como en la Amazonía peruana. La dicotomía va a marcar el paisaje congolés y amazónico pues, si por un lado asistimos a la imagen de una naturaleza salvaje y peligrosa que se debe domoñar, es decir, el discurso de lo salvaje versus la civilización, por otro también encontramos constantes referencias a la belleza exótica de aquellos.

La selva se presenta por una parte como un espacio innegable de belleza y aventura. El exotismo de este espacio se formula en torno a su función catártica pues encierra un elemento de exotismo, de emprender un viaje de descubrimiento (que derivará también en uno de autodescubrimiento), idea que se evidencia claramente durante los primeros años que Roger pasa en el continente africano. El continente africano se imagina como una fuente inagotable de misterio: Roger había escuchado embelesado las andanzas de su tío Edward por África, “un continente cuya sola mención le llenaba la cabeza de bosques, fieras, aventuras y hombres intrépidos” (24).

Roger proyecta sobre estos espacios los mismos sentimientos que habíamos visto en Gauguin con respecto a las selvas del trópico, el joven presiente una fuente de plenitud vital en aquellos parajes imaginados y moldeados gracias al discurso europeísta de lo exótico. Ambos personajes, a pesar del sufrimiento que aquellos territorios también les deparan, logran su inspiración y energía gracias a ese “contacto corporal con la naturaleza

bravía” que Roger rememora en referencia a las expediciones que realizó en su juventud por el continente africano (236). Se enfatizan de este modo las carencias del espacio europeo para satisfacer las necesidades del joven quien debe emprender la búsqueda en los márgenes del imperio para lograr satisfacer sus deseos de aventura. Se consolida pues la idea del trópico como medio de escape del espacio europeo.

La novela cuenta que Roger podía practicar la natación “en lagunas y ríos de belleza deslumbrante” (38) en el Congo, y hasta durante el mismo viaje infernal al interior del país, el hombre se muestra conmovido ante la hermosura de un paisaje que le recuerda el de su patria nativa (84).

En el continente americano, la misma visión aparece ante los ojos de un Roger fascinado por el descubrimiento, en las orillas del Amazonas, de una fauna y una flora desconocidas:

Se escuchaban y veían bandadas de loros zigzagueando y chillando entre los árboles, o parsimoniosas garzas rosadas asoleándose en un islote y haciendo equilibrio en una sola pata, caparazones de tortugas cuyo pardo color sobresalía de unas aguas algo más pálidas, y, a veces, el erizado lomo de un caimán dormitando en la orilla . . . (210)

El narrador sigue refiriendo numerosos ejemplos de la riqueza de la que son testigos Roger y sus hombres en tierras amazónicas:

[V]ieron bandadas de loros y esos monitos juguetones de ojos vivísimos llamados ‘frailecillos’, muchas clases de pájaros, e iguanas de ojos legñosos cuyas pieles rugosas se confundían con las ramas . . . Y, asimismo, una victoria regia, esas hojas circulares enormes que flotaban en las lagunas como balsas. (237)

La novela refleja el embeleso de Roger y sus hombres, quienes procedentes de Europa, se muestran fascinados ante una realidad sublime y desconocida: “quedaron maravillados por la variedad, tamaño y belleza de las mariposas . . . que parecían encandilar el aire con notas de delicadeza” (230). De lo anterior surge de inmediato la imagen del locus

amenus, el paraíso bíblico caracterizado por la riqueza y variedad de plantas y animales.

Las citas reflejan asimismo el tópico del sujeto occidental extasiado ante realidades nuevas, estableciéndose por consiguiente un diálogo intertextual entre el espacio narrativo de la novela y otras escrituras inscritas en la tradición narrativa de las crónicas del descubrimiento. En todas ellas se establece el lugar común de la fascinación del hombre blanco que reconoce por vez primera una realidad ajena que le maravilla pero a la que debe igualmente destruir.

De ahí que surja pronto una visión divergente de la anterior en la que las mismas selvas y espacios son espacios desmitificados. En muchos casos, se ve en el relato que un aspecto siniestro gravita en torno a esos lugares del imaginario exótico. El contraste entre el espacio imaginado desde la distancia —único, inamovible— y las múltiples realidades que el protagonista encuentra a su llegada da lugar a un espacio contrastivo. Por lo tanto, la entrada en aquel mundo natural desconocido lleva consigo también la desestetización del espacio selvático que el narrador define, en el caso del Congo, como un lugar oscuro “[una] jungla intrincada y palúdica, llena de quebradas profundas, árboles agusanados y pantanos pútridos adonde las copas de los arboles atajaban la luz del sol” (48) o una maraña intrincada que se describe como salvaje, indómita y pestilente (92). El acceso queda vedado a muchos y sólo unos cuantos son capaces de sobrevivir en estos parajes que, en el caso de Putumayo, se exponen como territorios fuera de cualquier ley que no fuera la de las tribus salvajes que los habitan (167) y donde “podría pasarles cualquier cosa [porque] ese es un mundo bárbaro, sin ley ni orden” (147).

La resistencia de este espacio natural a la apropiación por parte del hombre occidental se contextualiza como parte del cuestionamiento que encontramos en los

relatos en cuanto a la metanarrativa occidental civilizadora guiada por la razón y el progreso. La percepción negativa que provocan en Roger las selvas africanas y amazónicas se relaciona con la denuncia del discurso colonizador pues uno de los puntos de articulación de aquel es precisamente la idea de una naturaleza hostil que se debe dominar del mismo modo que se debe civilizar a los sujetos que viven en ella. En este sentido el espacio que el colonizador encuentra a su llegada a los nuevos territorios lo percibe como un espacio en blanco, una utopía, una *tabula rasa* sin historia donde aquel debe reinscribir su propia historia articulada desde las coordenadas occidentales. El discurso colonial se nutre pues de la noción de vacío que el hombre blanco cree encontrar en los nuevos territorios. Por eso, Rodríguez atribuye al espacio amazónico un rol narrativo que también aparece en la novela, no sólo en cuanto al espacio amazónico sino también al africano:

La Amazonía es entonces más propiamente una narrativa que bordea y pone en estado de sitio a los estados nacionales, y por tanto a las nociones de ciudadanía y gobernabilidad. Son las narrativas europeas o mestizas/criollas en búsqueda del poder y el desarrollo. Todo relato del área está sobredeterminado por los valores del colonialismo o del positivismo, del neopositivismo, y del neoliberalismo. El mundo observa, cuenta, espera, está alerta a lo que los analistas van a decir de la zona. (38)

A su llegada a tierras africanas, Roger, todavía en su ingenuidad, asume su tarea colonizadora con decisión: “fueron tres meses de riesgos y preocupaciones, pero también de entusiasmo y la conciencia de hacer algo que significaba progreso, un combate exitoso contra la naturaleza hostil” (56). Roger llega a definir su labor como “una lucha diaria contra la vegetación empeñada en recobrar el claro que le habían arrebatado” (65).

Ese deseo imperioso de dominar la naturaleza se articula en torno al discurso progresista europeo que el protagonista trae consigo a su llegada al nuevo continente porque para

Roger “abrir el bosque y dinamitar las montañas para plantar los durmientes y los rieles del ferrocarril era el quehacer pionero con que había soñado” (60) y ese es el proyecto que le guía al comienzo de su odisea africana. La novela muestra que en la mentalidad de los pioneros, el entorno natural y la forma de vida del otro no tienen cabida porque se menosprecia la otredad. La cosmovisión eurocentrista inscrita en el proyecto colonial requiere la construcción de una nueva realidad basada precisamente en la destrucción de la realidad de la alteridad.

Así pues, la novela expresa también la imagen de confrontación entre el sujeto colonizador y una naturaleza que le es adversa. El espacio se concibe entonces como una influencia hostil que gravita sobre la existencia de los personajes. Este tópico de la naturaleza dañina que tanta persistencia ha tenido en la tradición literaria latinoamericana desde Doña Bárbara (1929) hasta Cien años de soledad (1967), constituye una de las estrategias empleadas en la novela en su denuncia del colonialismo. Así, se enfatiza la función punitiva del entorno con respecto a los colonizadores para poner de manifiesto la errónea ideología que los guía. De este modo, se atribuyen al espacio propiedades duales de fuente de belleza pero al mismo tiempo origen de sufrimiento que penaliza la destrucción de la que es objeto. Las alusiones ecológicas que encontramos en el texto, similares a las que aparecían en El Paraíso en la otra esquina y a las que también apuntan algunos comentarios en La Fiesta del Chivo,³¹ ponen de manifiesto el cambio operado en Roger pues el mismo hombre guiado por el objetivo destructivo en tierras africanas se lamenta desesperado ante las selvas amazónicas “tan maltratadas como los indígenas que las poblaban” (318), y cuyos árboles de caucho se iban agotando (95, 105). La denuncia

³¹ En alusión a la Casa de la Caoba, la estancia rural de Trujillo, se observa que la casa estaba construida de la madera preciosa de los caobos, los cuales comenzaban a extinguirse en la isla (498-99).

se articula en torno a la misma crítica al discurso civilizador basado en la destrucción de la otredad y su entorno. Sin embargo, la novela se encarga de demostrar que dicha destrucción no deja impune a los victimarios pues se ofrecen varios ejemplos de las nocivas consecuencias para ellos. Roger escucha la queja de uno de los caucheros ante el sacrificio que les supone la explotación del caucho: “trabajamos en condiciones heroicas y nos jugamos la vida por convertir estos bosques en una tierra civilizada” (207). Ese sentimiento de lucha contra una naturaleza indómita y que se personifica como un ente devorador es similar en el Congo que se percibe también como un lugar-castigo por los colonos porque “venían a enterrarse en este infierno, a contraer enfermedades, a ser mordidos por víboras, a vivir sin las comodidades más elementales” (90). El protagonista mismo siente impotencia ante la inhospitalidad que le rodea. La novela describe gráficamente los sacrificios que le supuso el proyecto africano:

[A]quellos ocho años —1884 a 1892— en que, sudando la gota gorda, padeciendo fiebres palúdicas, tostándose con el sol africano y llenándose de cicatrices por las picaduras, arañazos y rasguños de plantas y alimañas, trabajaba con empeño para apuntalar la creación comercial y política de Leopoldo II. (52)

La cita enfatiza la dureza de las selvas africanas en las que el personaje se enfrenta a diario con múltiples complicaciones sin aparente solución como “las laceraciones de los mosquitos y otros bichos contra los que eran inútiles las frotaciones de alcohol” (38). Las adversas condiciones ambientales causan el desgaste del protagonista, quien asemeja su situación a la de los monjes trapenses a los que visita en Coquilhatville, un poblado congolés, que “le parecieron abrumados y vencidos por este país igual que él mismo” (106). Lo mismo sucede en el Putumayo. En la bulliciosa ciudad de Iquitos se advierte la presencia de un pesimismo generalizado que invade almas y espacios. El cónsul que lo recibe “llevaba media docena de años en Iquitos y parecía un hombre sin ilusiones y

cansado” (146). El padre Urrutia, superior de los agustinos en la ciudad, se refiere a la situación del lugar con tal amargura que Roger, “contagiado por la pesadumbre del religioso, sintió ganas de regresar a casa del cónsul británico” (177). Idéntico sentimiento de pesimismo se expresa ante la dificultad que supone para Roger y los suyos el viaje hacia una de las compañías caucheras, situada en pleno corazón del Putumayo:

Para llegar desde el río a Último Retiro había que trepar una cuesta enfangada por la lluvia donde las piernas se hundían hasta las rodillas. Cuando Roger pudo quitarse los zapatos y tenderse en su camastro le dolían todos los huesos. Le había vuelto la conjuntivitis. (235)

Se deduce la íntima conexión que muestra la novela entre estos espacios dañinos y el deplorable estado en el que se encuentran los personajes de tal forma que el grado de influencia y personificación que se atribuye al entorno se deja entrever en la enfática afirmación de Roger: “No me mató el Congo pero me matará el Amazonas” (323).

Se evidencia entonces que el trópico, a pesar de su belleza, es también un territorio inhóspito que se intuye como acicate que provoca la enfermedad y contribuye al debilitamiento de la salud de Roger y los otros personajes. Las condiciones climáticas son otro de los factores que contribuyen al empeoramiento de la situación. Hay referencias al “clima malsano” congolés (75) que influye adversamente en la salud de Roger, y del que también se queja el personaje de Conrad. Idénticas condiciones ocurren en la selva amazónica. La novela cuenta que al llegar a Iquitos el estado del protagonista empeora, con viejos males exacerbados por el clima del lugar. Se menciona que el enfermo sufre otra vez de irritaciones en los ojos y ataques de artritis (141) así como alergias que le provocan insomnio (145). También Roger se refiere al clima de Río de Janeiro, que logra empeorar todos sus males (145).

En el espacio de la novela sobresalen de igual manera las referencias al olor, al

que se alude siempre de forma negativa. En varias ocasiones se menciona la intensidad de los olores, tanto en el trópico africano como en la Amazonía, así como la influencia que ejercen en el protagonista. En el Putumayo se dice que a Roger “ya se le había metido en las narices ese olor rancio y penetrante, oleaginoso, parecido al de las plantas y hojas podridas . . . lo acompañaría mañana, tarde y noche los tres meses que duró su viaje al Putumayo, un olor al que nunca se acostumbró, que lo hizo vomitar y le daba arcadas, una pestilencia que parecía venir del aire, la tierra, los objetos y los seres humanos” (213). Se trata de un ejemplo de la proyección anímica que el protagonista dirige al locus/escenario del trauma que lo atormenta, pues la explotación del caucho es la causa de la tragedia de la región y Casement ha internalizado ese olor que le recuerda constantemente la pesadilla que está viviendo. Torres explica la razón de las repetidas referencias que se hacen al olor del caucho en esta novela, escrita medio siglo después del primer viaje del escritor a la selva peruana, en el que experimentó por primera vez el penetrante olor de las bolas de caucho el cual quedó grabado para siempre en sus sentidos (“La Amazonía de Vargas Llosa” 181). Idénticas referencias al olor se entrevén cuando se enfatiza la proyección literal del estado anímico de los personajes en el paisaje. Refiriéndose a los nativos congolese, Roger confiesa que “[I]legó a pensar que ese sufrimiento generalizado de los congolese impregnaba el aire, el río y la vegetación que lo rodeaba con un olor particular, una pestilencia que no era sólo física, sino también espiritual, metafísica” (108).

Se evidencia entonces la íntima conexión que existe en la novela entre el estado físico y anímico de los personajes y el contexto físico en el que se desenvuelven. El texto da cuenta de cómo la dureza de las condiciones ambientales viene a constituirse en un

obstáculo importante para el quehacer de Roger. Observamos que la influencia perniciosa del espacio en la salud de los personajes se sigue configurando en torno a la denuncia del discurso colonizador; la enfermedad es solamente la representación de la justicia poética en la novela pues si el hombre destruye el entorno, el entorno ejerce también su influencia dañina en aquel. El sujeto colonial es rechazado por un espacio en el que también proyecta sus desencantos.

De este modo, el espacio —muchas veces el natural y casi siempre el urbano— se personifica como un ente con influencias dañinas que provoca enfermedad y deterioro físico, que puede matar (323) y al que, aquí yace la errónea asunción, hay que destruir para controlar su ajenidad y la enajenación que la falta de control sobre él provoca en el sujeto colonizador.

Por todo ello se confirma la importancia que el espacio contextual tiene en cuanto a la microhistoria de los sujetos porque, si ya habíamos demostrado el papel vital de lo fisiológico en el acontecer histórico, ahora se prueba la influencia del medio espacial en la salud física y mental de los personajes.

Los hechos traumáticos que Roger testimonia en África y Amazonía se reflejan en la concepción de un espacio contradictorio con respecto al cual, la novela muestra continuas fluctuaciones: al tiempo que reconoce la belleza de aquellos lugares, el protagonista no deja de percibirlos como sitios inhóspitos donde tienen lugar los hechos que lo marcan de por vida. Es aquí donde se inscribe la convicción última a la que llega el protagonista: el hecho de que la maldad es universal e inherente a la naturaleza humana. En efecto, se hacen varias alusiones a lo paradójico de que aquellas selvas encierren tanta crueldad. Roger apunta esta idea cuando reflexiona que la belleza del

paisaje llega a ser “un desagravio contra esa fealdad moral que descubrían a cada paso, como si no hubiera fondo en esta tierra desgraciada para la maldad, la codicia y el dolor” (230).

Rodríguez se refiere a esta paradoja en un perspicaz artículo sobre el espacio amazónico y su papel en algunas novelas latinoamericanas entre las que cita La casa verde. La crítica observa rasgos contrastivos en ese espacio:

La Amazonía es oximorónica: a la riqueza de la tierra, la pobreza de la gente; a la exuberancia biológica, las serias limitaciones de las formas agrícolas viables; al lujo de los trópicos, la pobreza de su suelo. (38-39)

Los contrastes perceptivos también aparecen en la novela. La oposición entre la majestuosidad del entorno y la maldad que se engendra dentro del mismo deja perplejo a Roger, quien se pregunta en su viaje de descenso por el río Amazonas sobre la ironía “de que en ese paisaje majestuoso, con esas bandadas de garzas rosadas y de loritos chillones . . . anidara el vertiginoso sufrimiento que en el interior de esas selvas provocaba la codicia de esos seres ávidos y sanguinarios que había conocido en el Putumayo” (318). La descripción del espacio selvático se reinscribe entonces en una narrativa guiada por un imaginario común donde lo humano se desprecia al tiempo que se exalta lo natural:

Las imágenes de la jungla son un cofre de tesoros de tropos que evocan sensaciones y sentimientos. A medida que el viajero lector o el ojo viajero navega el río Amazonas o sus afluentes, es sorprendido por dos sensaciones contradictorias: una de paz y serenidad, la calma inducida por la belleza, el lento fluir de las aguas, el pálpito delicado de los pájaros; otra de aprehensión y malestar. Sonidos y visiones que encantan e intimidan. El verde que es casi negro. El suave aire de alas que a menudo interrumpe los agudos chillidos de los monos. La maleza se agita gentil, imperceptiblemente. Hay sonidos de algo extraordinario, incomprensible, contradictorio. Qué es lo bello y qué lo peligroso se divide de nuevo, una sensación corresponde a la geografía y a la naturaleza, la otra insinúa la presencia de los hombres. (Rodríguez 40)

La dicotomía anterior coincide con las sensaciones que el personaje experimenta en sus viajes. Así, el protagonista expresa la misma incredulidad ante la paradoja reflejada en la cita de Rodríguez en su travesía por el río Congo, cuando repara en la belleza de un entorno que encubre un atroz sufrimiento. El hombre concluye afirmando que la maldad humana es un rasgo universal que anida en todos los lugares, incluyéndose los más bellos. Los mismos paisajes idealizados de Irlanda se inscriben en alguna ocasión dentro del juego de contrastes entre la exaltación de los mismos y la abyección de los seres que viven en ellos. El narrador da cuenta de que en la región de Connemara el protagonista “se encontró con un contraste espectacular entre la belleza de las montañas esculpidas, laderas barridas por las nubes y pantanos vírgenes . . . y gentes que vivían en una miseria pavorosa, sin escuelas, sin médicos, en un desvalimiento total” (385).

a) Degradación urbana

La dualidad desaparece cuando se trata de las ciudades, las cuales se exhiben siempre como lugares degradantes, fuentes de desequilibrio y opresión para los personajes. Se evidencia entonces que los espacios urbanos son el centro de todas las críticas y representan el extremo negativo en la configuración del ambiente espacial. Las ciudades europeas se perciben como lugares hostiles, como ocurre en la primera novela donde se puede leer un detallado análisis del denigrante espacio urbano del sur de Francia. Aquellas ciudades francesas de barrios obreros insalubres contribuyen al malestar físico y el estado depresivo de Flora.

En El sueño del celta, la capital londinense vuelve a presentarse como un lugar desagradable, “una ciudad lluviosa, fría y fantasmal” (115) a la que Roger sólo tuvo tiempo de echar una ojeada, en una de sus visitas proveniente de África, para confirmar el

aspecto sombrío que emanaba de ella. De igual modo, cuando vuelve a Leopoldville, la capital del Congo belga, después de una ausencia de varios años, nos dice que algo en la ciudad naciente le desagradó desde el primer momento (83), idea que nos vuelve a recordar las reacciones que vimos en Flora. La comparación que se ve en la novela entre Leopoldville y la vecina Brazzaville, la capital del Congo francés, confirma la proyección del estado anímico de los personajes en el contexto espacial:

Sentía que algo hostil y opresivo impregnaba el aire y el perfil que iba adquiriendo la ciudad. En cambio, Brazzaville . . . le causó una impresión menos opresora, hasta agradable. Tal vez por sus calles abiertas y bien trazadas y el buen humor de sus gentes. En ella no advirtió esa atmósfera secretamente opresora de Leopoldville (83).

El hecho de que la colonia belga sea el escenario de la tragedia que presencia es motivo suficiente para provocar el rechazo visceral que siente Roger hacia la capital congoleña. En cambio, Brazzaville se presenta como una excepción, pues de ella se alaba el trazado de las calles así como el buen humor de sus habitantes, lo cual pone de manifiesto los efectos del diseño estructural/estético del espacio en el estado anímico de los sujetos que lo habitan, idea que parece apuntarse en la última cita.

El continente americano tampoco se libra del ataque ciudadano. De Río de Janeiro, el protagonista llega a afirmar que es “una ciudad que nunca le gustó . . . pese a la belleza física de su entorno siempre sintió que le era hostil” (382). Iquitos, la capital de la Amazonía peruana, refleja un punto álgido de la crítica ya que no se ahorran palabras para describir su desagradable aspecto: “[P]arecía increíble que en una ciudad tan pequeña y tan poco atractiva, una inmensa barriada enfangada con rústicas construcciones de madera y adobe . . . proliferaran de tal modo los bares, tabernas, prostíbulos y casas de juego” (141-42), reflexiona un apesadumbrado Roger cuando llega

a la ciudad. Un poco más adelante se establece claramente el contraste entre el espacio natural y el urbano en detrimento de este último. Iquitos se narra como un centro infernal y ruidoso que nos trae reminiscencias del Santo Domingo descrito por Urania:

Iquitos estaba a orillas de un afluente del Amazonas, el río Nanay, rodeada de una vegetación exuberante, altísimos árboles, un permanente runrún de la arboleda y aguas fluviales que cambiaban de color con los desplazamientos del sol. Pero pocas calles tenían veredas o asfalto, por ellas corrían acequias arrastrando excrementos y basuras, había una pestilencia que al anochecer se espesaba hasta dar náuseas, y la música de los bares, burdeles y centros de diversión no cesaba las veinticuatro horas del día. (142)

En la cita anterior se ofrece una imagen dantesca del lugar que fue el centro del imperio de explotación cauchera. El estado físico de Iquitos que describe Roger: “[T]ropezaban en la media oscuridad con los huecos, piedras y basuras de la calle. El ruido había aumentado” (146) parece una copia exacta del Santo Domingo descrito por Urania. Se señala de forma obsesiva la podredumbre que rodea el lugar aludiendo al bullicio descontrolado, la abundancia de bares, prostíbulos y borrachos (151, 174, 175) para concluir afirmando que la ciudad es un “huevo vil y pestilente” (158).

Resulta irónico que incluso Dublín, a pesar de la nostalgia que provoca en Roger, también se exponga revestido de algunos de los rasgos ya acostumbrados en la descripción de los centros urbanos, tales como ruido atronador (tranvías ruidosos) y pobreza o suciedad (viviendas precarias) (364); se evoca en este caso la abismal distancia entre la pobreza de gentes miserables rodeadas de islotes de afluencia.

Las referencias a la necesidad de alejarse físicamente de todos estos espacios negativos, ya se trate de selvas o de ciudades, abundan en el relato y trae a colación el tópico de los viajes y desplazamientos que son presencias constantes en todas estas novelas. Roger internaliza de tal modo el sufrimiento que le producen las tragedias que

vive que debe huir del lugar donde aquellas tienen lugar para mitigar de algún modo su sufrimiento y llevar a cabo su labor documentadora. En el Congo, Casement se da cuenta de que mientras no abandone la colonia africana no podrá escribir porque “no sólo su desánimo se lo impedía; la mano derecha se le contraía atacada por un calambre apenas comenzaba a discurrir la pluma sobre el papel” (112). Su estado de nervios es tal que el cuerpo no le responde como debiera. Después de su viaje al Alto Congo se describe al protagonista como un sujeto enajenado que sólo escapando del lugar, “aunque fuera a otra posesión colonial” (112) podría apaciguar algo su desolación ante lo vivido aquellos meses en el interior del país; únicamente halla cierta paz cuando parte del país y llega a la cercana Luanda (113).

Igualmente, la novela cuenta que tras haber conocido de cerca la injusticia que se desata en el interior de la selva amazónica, el protagonista debe alejarse de aquellos espacios en los que le asedia la angustia. Hay pocos momentos en los que se ven tan claros los efectos del estado anímico sobre el organismo como cuando Roger se aleja de los lugares donde presencia de primera mano la tragedia. Así, al embarcar rumbo a Iquitos y alejarse del Putumayo comienza a sentir una mejora inmediata:

Cuando, el miércoles 16 de noviembre de 1910, subió al *Liberal* en el embarcadero de La Chorrera para emprender el regreso a Iquitos, Roger Casement abrió la boca y respiró hondo. Tenía una extraordinaria sensación de alivio. Le pareció que aquella partida limpiaba su cuerpo y su espíritu de una angustia opresiva. (253)

Poco a poco, el sentimiento claustrofóbico y los síntomas de malestar van desapareciendo a medida que se alejan del epicentro de dolor, de tal forma que “[e]l día que el *Liberal* cruzó la frontera peruana —navegaba ya en el Yaraví— y entró a Brasil, desapareció el sentimiento de recelo y peligro que lo asediaba” (257). Varios meses más tarde, cuando

parte de Londres hacia las islas Canarias para tratar de reponerse de su delicada salud, Roger siente la misma liberación. Va sintiéndose más liviano, pues “a medida que la nave se adentraba en el Atlántico, se le iba quitando un gran peso de encima” (378). Sin embargo, esta vez su deterioro ya está demasiado avanzado y no consigue paliar el dolor que le sigue asediando durante su reposo en Las Palmas.

Edificada sobre constantes viajes y desplazamientos, la novela trae a colación otro tipo de viaje que tiene que ver esta vez con el viaje de iniciación, aprendizaje o reencuentro que todos los protagonistas emprenden. Las coordenadas espaciales sirven como referente para exponer las trayectorias que siguen los personajes, ya que todos ellos, a excepción de Trujillo, se exponen como sujetos en perpetuo desplazamiento. Urania viaja a Santo Domingo en busca de su trágico pasado, Flora se desplaza desde París a las ciudades del sur de Francia, Paul busca el edén en el trópico primero y en los mares del sur después y Roger viaja al Congo y también al Putumayo. En muchos casos, los viajes se narran como viajes hacia el Infierno, que es como Roger describe textualmente su desplazamiento al interior del Congo (56), aunque se valoren al mismo tiempo como viajes de iniciación repletos de experiencias de aprendizaje y autodescubrimiento. Los personajes están guiados por motivos de muy diverso matiz como el deseo de propagar la revolución de Flora Tristán, la búsqueda estética individualista de Paul Gauguin, la indagación en el pasado de Urania Cabral o los proyectos humanitarios y también obsesiones nacionalistas de Roger Casement. El elemento común en todos los casos es el deseo de alcanzar una situación futura que compense las deficiencias del presente. Este deseo es el que mantiene a los personajes en un desplazamiento constante y en este sentido se justifican los continuados viajes

planeados en base a la esperanza del cambio. En la idea anterior radica una de las diferencias entre el personaje de Trujillo y los demás pues el único desplazamiento al que se hace referencia en el caso de aquel, su viaje hacia la Casa de los Caobos, queda truncado al ser asesinado precisamente durante su trayectoria. Por eso, en el caso de Trujillo, el viaje no posee la función catártica o de aprendizaje que se da en los otros personajes, lo que lleva a la idea de un sufrimiento inútil. Sin embargo, en Roger así como en Flora, Paul y Urania sí vemos el privilegio del conocimiento al que todos ellos acceden por medio de sus dolorosos viajes. De esta forma, se entrevé que las rutas emprendidas también resitúan a los protagonistas en una posición ventajosa porque, siguiendo una idea ya expuesta, se confirma que son sujetos intersticiales que se mueven a través de un espacio híbrido y permeable, apropiándose de la historia desde ángulos periféricos enriquecedores. Es esta última idea la que se refleja de forma patente en las palabras que Alice dirige al revolucionario: “envidiábamos tus viajes, tus aventuras, que hubieras vivido tantas vidas distintas en aquellos lugares. Se lo oí decir alguna vez a Yeats: ‘Roger Casement es el irlandés más universal que he conocido. Un verdadero ciudadano del mundo’” (358-59). Sin embargo, la contraparte no se hace esperar porque Roger, al igual que los protagonistas de las otras novelas, siente al mismo tiempo que es “un desterrado” a pesar de haber experimentado “la libertad que desconocían quienes vivían anclados en un solo lugar” (374). Estos sujetos, desplazados y en desplazamiento, van siempre en busca de nuevos territorios donde proyectar sus anhelos, espacios utópicos imaginarios cuya inexistencia comprueban dolorosamente una y otra vez.

En el caso del joven Roger el primer viaje a África se transforma en un doloroso viaje testimonial gracias al cual se desestructura la ideología imperialista victoriana. De

ahí que la función de los viajes/memorias de la novela se diferencie del papel reforzador del discurso imperialista atribuido a los viajes y escrituras de los exploradores de la época: “[t]ravel writing has been identified by many of its more discerning critics as a mode of colonialist discourse that reinforces European norms” (Huggan 37).³² El discurso colonialista que se había articulado en base a los viajes y la memoria escrita producida a partir de los mismos por los exploradores del siglo diecinueve se desmantela en el relato, el cual refleja justamente el caso reverso: la denuncia de la empresa colonizadora a través de los viajes y desplazamientos del protagonista. En este sentido quedan justificados esos dolorosos viajes pues gracias a ellos Roger se convierte en un mensajero de la injusticia que está teniendo lugar en aquellos alejados territorios del imperio.³³

Otro aspecto que queda patente en los relatos es que estos viajeros son testigos de la paradoja reflejada en los lugares de destino porque aquellas zonas sobreexplotadas y marginales —en las extremidades del territorio europeo— son también lugares de aprendizaje donde los personajes descubren y se auto descubren, al tiempo que se articulan como un espacio de negociación de identidad para los protagonistas. El sujeto europeo se redefine a sí mismo en ese encuentro con paisajes y gentes nuevos. La selva misma, llena de peligros y misterios donde “todo germinaba, crecía y se espesaba” (42) se convierte en la narrativa de Vargas Llosa en un mecanismo de exposición a la

³² Varios trabajos han señalado y estudiado la correspondencia entre los escritos y memorias de viaje del siglo XIX y su contribución a la concepción del Otro en el discurso colonialista. Véase Homi Bhabha (1986), Mary Louise Pratt (1992), David Spurr (1993).

³³ Pratt enfatiza la importancia de escribir —notificar y documentar— los hallazgos geográficos y las memorias de viaje para que tengan un lugar crediticio en el imaginario europeo: “in this mid-Victorian paradigm the ‘discovery’ itself, even within the ideology of discovery, has no existence of its own. It only gets ‘made’ for real after the traveler (or other survivor) returns home, and brings it into being through texts: a name on a map, a report to the Royal Geographical Society, the Foreign Office, the London Mission Society, a diary, a lecture, a travel book. Here is language charged with making the world in the most singlehanded way, and with high stakes. As the explorers found out, lots of money and prestige rode on what you could convince others to give you credit for” (204).

alteridad: el hombre occidental se enfrenta a un espacio extraño y ajeno que lo llevará en último caso al descubrimiento de aspectos desconocidos de sí mismo.

Concluimos el estudio de la narrativa de la geografía confirmando la existencia de ‘demonios’ constantes que tienen que ver con la crítica hacia los centros y cultura urbanos, idea que trasluce una de las obsesiones en la novelística de Vargas Llosa. La denuncia de la degradación urbana de la que se hacen eco todas las novelas se contextualiza dentro del ataque al discurso racionalista/progresista y sirve para socavar esos grandes relatos de la modernidad.

Igualmente, la reiterada exaltación del entorno natural reitera la presencia de un viejo demonio de Vargas Llosa que tiene que ver con el tópico de la “alabanza de aldea,” que se repite con frecuencia en su novelística —y en la literatura latinoamericana en general— y se contextualiza dentro del dilema de lo natural versus lo urbano. Así, vemos que las últimas páginas de la segunda parte de la novela se dedican a la selva y, como si de una premonición bíblica se tratara, volvemos a encontrar referencias a Iquitos y la jungla, que poco a poco va devorando la ciudad. Roger recibe noticias del desmoronamiento de Iquitos (355) una vez que la fiebre del caucho ha cedido, y la novela cuenta que la ciudad vuelve a ser “un pueblo perdido y olvidado en el corazón de la llanura amazónica” (336). La ciudad, que Roger retrata como personificación del vicio y la corrupción, recibe un justo castigo cuando hasta los franciscanos parten de aquel lugar “que parecía víctima de una maldición divina” (337).

La visualización imaginada por Roger en torno a la selva apoderándose de la antaño bulliciosa ciudad resulta muy elocuente para mostrar la fascinación por el tema en la obra del escritor:

La fecunda naturaleza iría cubriendo con arbustos, lianas, matorrales, maleza, todos los descampados y claros y, al renacer el bosque, retornarían los animales a hacer allí sus escondrijos. El lugar se llenaría de cantos de pájaros, silbidos y gruñidos y chillidos de loros, monos, serpientes, ronsocos, paujiles y jaguares. Con las lluvias y derrumbes, en pocos años no quedaría huellas de esos campamentos donde la codicia y la crueldad humanas habían causado tantos sufrimientos, mutilaciones y muertes. La madera de las construcciones se iría pudriendo con las lluvias y las casas desplomando con sus maderas devoradas por las termitas. Toda clase de bichos harían madrigueras y refugios entre los escombros. En un futuro no muy lejano toda huella humana habría sido borrada por la selva. (338-39)

Dieter Ingenschay señala que esta última frase, con la que termina la segunda parte de El sueño del celta, “retoma y radicaliza el proverbial final de La vorágine” (62), una de las novelas emblemáticas de la literatura latinoamericana en torno a la selva y al caucho. En la cita de la novela queda implícito el sentimiento de satisfacción que experimenta el narrador ante el justo desenlace que resulta de la tensión entre los dos mundos: la desaparición de la ciudad se articula en torno a la denuncia a la explotación humana que estaba teniendo lugar en ella. En este sentido, la naturaleza vuelve a apropiarse con pleno derecho de aquel lugar que nunca debió ser.

En todos los textos, la reescritura de la historia se complementa con la información detallada del espacio contextual. Dicho espacio es uno de los elementos clave para contar la historia íntima en la cual los espacios marginales operan al mismo nivel que los centros de poder. La historia del pintor parisino pasa por la entronización de los nativos y la naturaleza salvaje de las islas de la Polinesia, el relato del irlandés y el anhelo por la independencia de su país se entienden mejor desde la gloriosa imagen que proyecta del paisaje irlandés mientras la utopía social de Flora se contextualiza dentro del marco derogatorio en que expone las urbes francesas del siglo diecinueve. Igualmente, el personaje de Urania articula la crítica a la dictadura trujillista desde la desestructuración

que percibe en la capital dominicana. Así pues, la reflexión anterior acredita la intencionalidad existente en los textos en cuanto al simbolismo y significación de los espacios en la redimensión histórica a la que accedemos mediante ellos. Por consiguiente, las narrativas de la geografía forman parte esencial de la reescritura del pasado en las tres novelas.

CAPÍTULO 5: CONCLUSIÓN Y PROPOSICIONES

Vargas Llosa se refería a los demonios u obsesiones temáticas que percibía en la obra de García Márquez aludiendo a la necesidad de exorcizarlos por medio de la escritura. Afirmaba que para un escritor las experiencias y los recuerdos, las preocupaciones y obsesiones “serán sus ‘demonios’ primordiales: su estímulo creador, el paradigma de sus ficciones, sus ‘temas’ recurrentes” (Gabriel García Márquez 94). Del mismo modo, podemos concluir tras el recorrido de los demonios que se han apuntado en las novelas recientes de Vargas Llosa que hay ciertas preocupaciones y temas que se repiten a lo largo de toda su obra. Entre ellos destaca la crítica persistente de fanatismos y dogmatismos en la que se inserta el asunto de la política, uno de los más emblemáticos a lo largo de su obra que demuestra además la imbricación de sus novelas/demonios con la realidad social en la que él mismo vive. Otros hilos temáticos son más novedosos y aparecen intensamente explorados en su obra más reciente. Entre estos últimos destacamos la obsesión con la enfermedad que define a muchos de sus personajes.

Si para el autor “la novela es la exorcización de los demonios que atormentan u obsesionan al escritor” (Historia secreta de una novela 80), podemos decir que el deterioro corporal se esgrime como una obcecación que aparece en todo su apogeo en sus novelas más recientes —aunque ya se atisbaba de forma incipiente en novelas como Los cuadernos de don Rigoberto (1997)—, y que quizá también tenga que ver con la preocupación (¿obsesión?) del escritor ante su propia madurez. La persistente insistencia

en las dolencias y el desgaste físico apunta también a inquietudes personales de la subjetividad del artista por el paso del tiempo y el desgaste que esto supone. El interés por el tópico se acentúa de forma creciente en estas últimas novelas de su madurez y viene a confirmar la relación entre los temas/demonios de su obra y la proyección del autor mismo en ellos.

En cada uno de los relatos aquí estudiados se hace un exhaustivo análisis del estado de postergación física que aqueja a los protagonistas y es, —a través del cuerpo enfermo— la forma en que accedemos a la historia silenciada y privada de los personajes históricos. Todo ello pone de relieve otros acercamientos y perspectivas al reescribir la historia que ahora consigue despojarse de cualquier deificación para terminar mostrando una perspectiva novedosa de las figuras históricas —descarnada, desprendida del aura mítica y más humanizada. En efecto, tanto Flora como Paul, Trujillo (con lacayos como el Senador) y Roger se exponen en los últimos años de sus vidas aquejados de dolencias múltiples y a las puertas de la muerte. Por medio de un subtexto conformado por la dialogía, una diversidad de voces o perspectivas, se accede a facetas privadas y desconocidas o bien silenciadas en la narrativa oficial.

En las tres novelas analizadas se han llevado a primer plano aquellos aspectos fisiológicos y psicológicos que habían estado ausentes, o habían sido considerados subversivos, en el corpus historiográfico tradicional. Esos demonios del pasado que no habían salido a la luz pugnan ahora por aflorar y conformar la otra Historia latente a la que accedemos mediante el análisis de la vida íntima, especialmente a nivel fisiológico, de los personajes.

Otro aspecto demoniaco que abunda en la reciente narrativa del escritor se revela

en la influencia que los escenarios geográficos tienen en los personajes, idea que hemos visto reflejada en todos los relatos. Se hacen reiteradas referencias al paisaje urbano o natural que rodea a los protagonistas lo que trae a colación uno de los paradigmas definitorios de la obra del escritor, a saber, la dicotomía campo/ciudad a la que ya nos referimos en este trabajo. La relevancia del entorno es de tal envergadura en estos relatos que llega a intuirse como un personaje más, capaz de dañar o sanar a los protagonistas que proyectan también en él sus desencantos y pasiones.

Por otra parte, en todos los textos se aboga por una resistencia relativista ante las pretensiones esencialistas de los metarrelatos discursivos, como el colonialismo, el nacionalismo y los sistemas dictatoriales. La dura crítica al fanatismo que encontramos en las novelas suscita la necesidad de un replanteamiento en cuanto a la perspectiva desde la que se ha valorado la ideología social y política del escritor. La consideración de los demonios analizados como directrices ideológicas de su obra de ficción y su comparación con lo estipulado en su producción ensayística nos ofrece una perspectiva más comprensiva que enriquece la lectura de sus obras.

En efecto, la denuncia que se hace en las novelas desestructura visiones generalizadas y sesgadas del escritor, como por ejemplo el que sea un defensor a ultranza del sistema capitalista. Existen ya críticos que exponen una opinión contraria a la visión más difundida del escritor como estandarte de la ideología conservadora (Birns 17; Heningan 381; Williams, Vargas Llosa 78).

El interés en cuestionar y socavar los discursos dogmáticos de toda índole prueba que las novelas estudiadas postulan una postura de apertura y relativización de la Historia con mayúsculas porque se desinstitucionaliza el discurso dogmático para que puedan

inscribirse en el recuento de esa Historia la periferia y la otredad, las historias múltiples en definitiva. Los absolutos y las verdades incontestadas e incontestables no tendrían cabida en esta aproximación al pasado. Los fluidos corporales y la selva en decadencia son elementos y espacios tan legítimos en la reescritura de esta historia como lo eran en la historiografía tradicional los cuerpos heroicos y los grandes espacios/centros del poder. Se incorporan ámbitos ocultos y silenciados en la historia institucionalizada y se enfatizan personajes marginados y/o marginales. Los ‘demonios’ del escritor, esas presencias temáticas que se reiteran a lo largo de todas las novelas nos dan aviso que esas presencias endemoniadas resignifican y redimensionan la manera en que se imagina, se rescribe y se recuenta el acontecer histórico.

Llama la atención que los grandes discursos legitimados por el canon institucional se pongan en tela de juicio en todos y cada uno de los textos estudiados. En El paraíso en la otra esquina se cuestiona el proyecto social de Flora, alimentado en muchas ocasiones por el fanatismo ideológico de la mujer que no concibe dar cabida a otras opciones diferentes de la suya “para salvar a la humanidad.” Se cuestiona también la integridad de las revoluciones socialistas del siglo diecinueve, aunque sin dejar de señalar como positivos los fines altruistas que las caracterizaban. En este sentido y, en consonancia con la relatividad que caracteriza al relato, se hace un guiño risueño a la inocencia obsesiva de la protagonista, quien pretende poseer la solución infalible para la salvación de la humanidad. En La Fiesta del Chivo, a través de las perspectivas de Urania, el propio dictador, y sus asesinos se condenan enfáticamente las dictaduras encarnadas en el régimen político instalado en la República Dominicana. El pensamiento y el carácter del dictador aparecen ridiculizados hasta el punto de mostrar su invalidez para gobernar de

forma justa y legítima el país. En El sueño del celta son los discursos nacionalistas así como los proyectos coloniales los que se ponen en tela de juicio, y se socavan en definitiva los resortes que apuntalan su razón de ser.

El demonio de la enfermedad y la decadencia/desgaste físico que discutimos anteriormente es otro punto de referencia para la reformulación historicista que proponen todas las novelas. La protagonista de El Paraíso en la otra esquina es una mujer en perpetua lucha contra la injusticia del mundo obrero pero también contra su propio cuerpo, mientras que Paul Gauguin aparece en constante combate contra un estado mental precario y una enfermedad, la sífilis, que curiosamente al aparecer silenciada alcanza un protagonismo relevante. En La Fiesta del Chivo avistamos el desmoronamiento de la dictadura a medida que se nos narra también la desdicha del dictador que vive pendiente de un cuerpo en franco deterioro. En El sueño del celta, Roger aparece como el reverso de los héroes tradicionales, y las referencias a sus continuas dolencias físicas y mentales suscitan una caracterización insospechada o poco mencionada, pero mucho más humana, de la figura histórica.

Otro de los fantasmas temáticos ostensibles en las novelas tiene que ver como vimos con la importancia de los espacios enunciadores de las historias narradas y sirve igualmente para cuestionar y visitar nociones simplistas y caducas. Los centros discursivos desde los que se cuenta la historia se multiplican en estos textos para dar cabida a los márgenes de la nación que pasan a ser referentes significativos. Las geografías desde las que se narran las historias forman parte integral del hilo argumental con el mismo peso que la acción y la caracterización de los personajes. En El Paraíso en la otra esquina, tanto Flora como Paul se constituyen como sujetos intersticiales que

deben narrar su realidad desde los márgenes del continente europeo. Ambos son seres expulsados del ‘paraíso,’ quienes a su vez van en pos de una utopía que, lamentablemente, permanece fuera de su alcance, siempre en la otra esquina. Los lugares en los que acontece su historia (Europa, las islas del Pacífico) aparecen despojados de idealismos y se constituyen en parte integral de los relatos. En La Fiesta del Chivo, asistimos de la mano de Urania a la descripción de una ciudad, Santo Domingo, que aparece en toda su decadencia como alegoría de la aberración política de la que fuera escenario. En cuanto a El sueño del celta, la geografía se configura como parte central en la configuración del hilo vital del protagonista. En el recuento de los eventos, las selvas y ciudades (la selva africana, la amazónica, el paisaje irlandés, Londres, la capital del Congo, Iquitos) forman parte del curso de la historia de forma tan legítima como los hechos que en ellos acontecen.

Las dudas, la diferencia y la intimidad oculta se reinscriben con pleno derecho en el recuento del pasado que tiene lugar en estos relatos: se socavan las verdades y discursos dogmáticos, se transgreden los espacios públicos para así postular que los privados (antes silenciados) forman parte esencial de aquéllos y viceversa. Se desplazan entonces los centros para enfatizar la periferia, se proclama la heterogeneidad y el relativismo y se reformula, en fin, la manera de imaginar y reescribir el pasado para enfatizar la forma en que aquel influye en el presente.

Gracias a la exorcización de los demonios vargasllosianos se redimensiona la forma de pensar y contar la historia pues desde esas presencias demoníacas se reformula el pasado para imaginar el futuro. Es en este sentido que intuimos, junto a los ya analizados en este trabajo, la existencia de un último demonio y las posibilidades que

entraña para el estudio de la novelística del escritor. Se trata de lo que Kristeva definió como “that catarsis par excellence called art” (17). En efecto, el desencanto al que se enfrentan los personajes parece paliarse por medio de la creación artística que actúa de este modo como instrumento de redención.

Al igual que Flora Tristán, Roger encuentra cierto solaz al empezar a documentar cuanta barbarie presencia. La escritura de Roger, los documentos sociales de Flora o la producción artística de Paul, y la verdad sobre Trujillo que Urania puede por fin escribir después de tres décadas —porque esto es la esencia de La Fiesta del Chivo— se convierten en medios de redención ante el desencanto. Gracias a la creación escrituraria/artística los protagonistas logran una cierta catarsis ya que esa creación se convierte en un estímulo que articula y legitima sus proyectos vitales. De ahí se deriva la importancia de este demonio, la insistencia en el arte y la creación literaria como vía de redención. El tema presenta gran interés y merece ser investigado en trabajos futuros. El arte, especialmente el pictórico que tanta fascinación ha despertado en el escritor, aparece así como un nuevo demonio liberador capaz de exorcizar los desencantos del pasado y el presente para proponer un nuevo futuro, proclamando quizá un atisbo de esperanza y redención ante las aberraciones y tragedias de la historia. La escritura en sí misma, vista como un acto redentor, ayuda a reimaginar pasado, presente y futuro pues como propone Vargas Llosa “es posible que las novelas inoculen también en nosotros una insatisfacción de lo inexistente, un apetito de irrealidad que influya en nuestras vidas de la manera más diversa y ayude a moverse a la humanidad” (La tentación de lo imposible 25). En definitiva, si el pasado puede reescribirse, el futuro puede también ser recreado desde un presente pletórico de optimismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Armas Marcelo, J.J. Vargas Llosa. El vicio de escribir. Madrid: Temas de Hoy, 1991. Print.
- Bakhtin, Mikhail. The Dialogic Imagination: Four Essays. Ed. Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981. Print.
- _____. Rabelais and His World. Trans. by Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana U P, 1984. Print.
- _____. Speech Genres and Other Late Essays. Ed. Caryl Emerson and Michael Holquist. Trans. Vern W. McGee. Austin, TX: U of Texas P, 1986. Print.
- _____. La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais. Madrid: Alianza, 1987. Print.
- Bhabha, Homi K. "The Other Question: Difference, Discrimination, and the Discourse of Colonialism" Literature, Politics and Theory: Papers from the Essex Conference. London; New York: Methuen, 1986. 149. Print.
- _____. The Location of Culture. London: Routledge, 1994. Print.
- _____. "Cultural Diversity and Cultural Differences". B. Ashcroft, ed. Post-Colonial Studies Reader. London: Routledge, 1994. 206-09. Web. 12 Jul. 2014.
- Birns, Nicholas. "Tricontinental Modernities: Vargas Llosa's Late Turn against Imperialism in El sueño del celta." Transmodernity 1. 4 (Fall 2012): 14-32. Web 11 Aug. 2014.
- Butler, Judith. Bodies that Matter. New York: Routledge, 1993. Print.
- Castro-Gómez, Santiago. "Latinoamericanismo, modernidad, globalización. Prolegómenos a una crítica poscolonial de la razón". Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate). México D. F.: Miguel Ángel Porrúa, 1998. 169-205. Print.
- Certeau, Michel de. (1975). The Writing of History. New York: Columbia U P, 1988. Print.
- Corral, Wilfrido H. "Vargas Llosa y la historia de las ideas: avatares de un esquema" Cuadernos del CILHA 12 (2010): 10-24. Print.

- _____. Vargas Llosa. La batalla en las ideas. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2012. Print.
- Enkvist, Inger. “El sueño del celta de Mario Vargas Llosa y su trasfondo biográfico.” Contexto: Revista Anual de Estudios Literarios 18 (2012): 65-83. Web 14 Aug. 2014.
- Esteban, Ángel y Ana Gallego. De Gabo a Mario: una breve historia del boom latinoamericano. New York: Vintage Books, 2013. Print.
- Estrada, Oswaldo. “Desplazamientos políticos del discurso sentimental.” Popovic Karic and Chávez Pérez 149-180. Print.
- Fanon, Franz. "Racismo y cultura" Presencia Africana. Web. 6 Nov. 2013. Print.
- Figari, Carlos. “Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación”. Cuerpos(s), subjetividad(es) y conflicto(s). Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica. Buenos Aires: CICCUS, 2009: 131-39. Print.
- Fiorentino, Stella. “Carnavalización y proceso creativo en El Paraíso en la otra esquina”. Espéculo, Revista de Estudios Literarios. Num. 42, Madrid: UCM, 2009. Web. 3 Nov. 2013.
- Flores, Miguel Ángel. “Mario Vargas Llosa: El sueño del héroe” 235-240. Web. 3 Nov. 2013.
- Foucault, Michel. Ed. Paul Rabinow. “Nietzsche, Genealogy, History”. The Foucault Reader. New York: Pantheon Books, 1984. 76-100. Print.
- _____. “The Limits of Representation”. The Order of Things. Archaeology of the Human Sciences. New York: Routledge, 2002. 235-272. Print.
- _____. Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2002. Print.
- Habra, Hedy. Mundos alternos y artísticos en Vargas Llosa. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2012. Print.
- Henighan, Stephen (2009) “Nuevas versiones de lo femenino en La Fiesta del Chivo, El Paraíso en la otra esquina y Travesuras de la niña mala,” Hispanic Review 77. 3 (2009): 369-88. Web 12 Jul. 2014.
- Huggan, Graham. “Counter-Travel Writing and Post-Coloniality.” Cross Cultures 41 (2000): 37-60. Print.
- Ingenschay, Dieter. “Mario Vargas Llosa y el ‘pecado nefando.’” Revista Chilena de

- Literatura, 80, Nov 2011: 51-63. Web. 8 Feb. 2013. Web 12 Jul. 2014.
- Iwasaki, Fernando. "Historia secreta de una orgía. Las primeras novelas de Mario Vargas Llosa" Estudios Públicos 122 (Autumn 2011): 139-56. Web 15 Jul. 2014.
- Jiménez Ramírez, Liliana. "Tiempo y narración en La Fiesta del Chivo." Imaginaturas en el tiempo. Los héroes en la ficción de la Historia. México, D.F.: UNAM, 2010. Print.
- Jourdan, Jean-Paul. "Flora Tristán entre novela, historia y memoria". El universo de Mario Vargas Llosa y sus resonancias. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2011. Print.
- Köllman, Sabine. A Companion to Mario Vargas Llosa. Woodbridge, Suffolk, UK; Rochester, NY: Tamesis, 2014. Print.
- Gallagher, David. "El misterioso irlandés." Estudios Públicos 122 (2011): 512-34. Web. 11. Jul. 2014.
- Gallegos, Rómulo. Doña Bárbara. Madrid: Cátedra, 1997.
- García Márquez, Gabriel. Cien años de soledad. New York: Vintage Español, 2009.
- Gómez Vidal, Elvire. "Versión femenina del poder en algunas obras de Vargas Llosa". El universo de Mario Vargas Llosa y sus resonancias. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2011. Web 12 Jul. 2013.
- Griffin, Clive. "The dictator novel." Kristal and King 116-28. Print.
- Kristal, Efraín, Temptation of the World: the Novels of Mario Vargas Llosa. Nashville: Vanderbilt U P, 1998. Print.
- _____ and John King, eds. The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa. Cambridge; New York: Cambridge U P, 2012. Print.
- _____. "From utopia to reconciliation. *The Way to Paradise, The Bad Girl and The Dream of the Celt*." Kristal and King 129-47. Print.
- Kristeva, Julia. Powers of Horror: An essay on abjection. New York: Columbia U P, 1982. Print.
- Liotard, Jean-François. "The Postmodern Condition: A Report on Knowledge". Literary Theory: An Anthology. Minneapolis: Blackwell Publishing, 1998. Print.
- Mario Vargas Llosa. Literatura y política. México D.F.: Cátedra Alfonso Reyes/Mario Vargas Llosa, 2001. Print.

- Marx, Karl. The German Ideology. Amherst, N.Y.: Prometheus Books, 1998. Print.
- Mitchell, Angus. Letters to the Editor. Times Literary Supplement, 14 Jan 2011. Web 11 Sept. 2014.
- Mudrovic, María Eugenia. “En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80.” Revista Latinoamericana 164-165. (1993): 445-68. Print.
- Mumford, Lewis. “Citizen versus Ideal City”. The City in History. New York: Harcourt, Brace & World, 1961: 158-82. Print.
- Nietzsche, Friedrich. “Ecce Homo” Ecce Homo and The Antichrist. New York: Algora Publishing, 2004. Print.
- Ochoa Santos, Miguel Gabriel. “Cuerpo, dominio y escritura: *La fiesta del chivo*.” Popovic Karic and Chávez Pérez 211-45. Print.
- Oelker, Dieter. “Cuando el mundo posee el sueño de una cosa (Para una lectura de El paraíso en la otra esquina de Mario Vargas Llosa).” Atenea 490 (2004): 59-85. Web 10 Jul. 2014.
- O’Gorman, Edmundo. La invención de América. México D.F.: Lecturas Mexicanas, 1984. Print.
- Oviedo, José Miguel. Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad. Barcelona: Seix Barral, 1982. Print.
- _____. Dossier Vargas Llosa. Lima: Taurus, 2007. Print.
- Parrilla Sotomayor, Eduardo. “La búsqueda de la utopía y el conflicto ideológico en la novela de Vargas Llosa.” Popovic Karic and Chávez Pérez 315-63. Print.
- Popovic Karic, Pol and Fidel Chávez Pérez, coord. Mario Vargas Llosa: Perspectivas críticas. Ensayos inéditos. Monterrey, México: Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey; México, D.F.: Miguel Ángel Porrúa, 2010. Print.
- Pratt, Mary Louise. Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation. New York: Routledge, 1992. Print.
- Quintana Tejera, Luis. Reseña Culturales, 8. 15 (2012):185-90. Web 10 Jun. 2014.
- Rafal, Tony. Movimiento 14 de Junio, historia y documentos. Santo Domingo: Alfa y Omega, 2007. Web 30 Oct. 2014.

- Rama, Ángel. La ciudad letrada. Montevideo: Arca, 1998. Print.
- Ramírez, Dante Gabriel. “Mario Vargas Llosa (Campeador del fanatismo).” Las honduras de Mario Vargas Llosa. Tegucigalpa: Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán, 2003. Print.
- Reichold, Klaus, Bernhard Graf. Pinturas que cambiaron el mundo. De Lascaux a Picasso. Barcelona: Random House Mondadori, 2006. Print.
- Rodríguez, Ileana. “Naturaleza/nación: lo salvaje/civil. Escribiendo Amazonía” Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. 23. 45 (1997): 27- 42. Web. 3 Nov. 2013.
- Sánchez López, Pablo. “Revisión de la polémica entre Ángel Rama y Mario Vargas Llosa.” XIX Coloquio de Literatura Mexicana e Hispanoamericana. Hermosillo, México: Universidad de Sonora, 2005. 321-31. Web. 10 Sep. 2014
- Schillinger, Liesl. “Traitor, Martyr, Liberator ‘The Dream of the Celt,’ by Mario Vargas Llosa.” New York Times June 22, 2012: 11. Web 11 Jun 2014.
- Scheler, Max. El santo, el genio, el héroe. Buenos Aires: Ed. Nova, 1961. Print.
- Spurr, David. The Rethoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing and Imperial Administration. Durham, NC: Duke UP, 1993. Print.
- Sontang, Susan. Illness as Metaphor and Aids and Its Metaphors. New York: Anchor, 1990. Print.
- Spivak, Gayatri. “Can the Subaltern speak?” Can the Subaltern speak? : Reflections on the History of an Idea. Ed. Rosalind Morris. New York: Columbia U P, 2010. 21-22. Print.
- Todorov, Tzvetan. Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine. Editions du Seuil, 1989. Print.
- Torres, Vicente Francisco. “La amazonía de Vargas Llosa.” Revista Temas y Variaciones de Literatura 36 (I Semestre 2011): 179-92. Web 12 Aug. 2014
- Urroz, Eloy. “El sueño del celta o el arte de la denuncia.” Estudios Públicos 122 (2011): 490-512. Web 25 Aug. 2014.
- Vargas Llosa, Mario. La ciudad y los perros. Barcelona: Seix Barral, 1963. Print.
- _____. La casa verde. Barcelona: Seix Barral, 1965. Print.
- _____. Conversación en La Catedral. Barcelona: Seix Barral, 1969. Print.
- _____. Pantaleón y las visitadoras. Barcelona: Seix Barral, 1973. Print.

- _____. La tía Julia y el escribidor. Barcelona: Seix Barral, 1977. Print.
- _____. Gabriel García Márquez: Historia de un deicidio. Barcelona: Barral Editores, 1971. Print.
- _____. La guerra del fin del mundo. Barcelona: Seix Barral, 1981. Print.
- _____. El pez en el agua. Memorias. Barcelona: Seix Barral, 1993. Print.
- _____. Cartas a un joven novelista. Barcelona: Planeta, 1997. Print.
- _____. La Fiesta del Chivo. Madrid: Alfaguara, 2000. Print.
- _____. Historia secreta de una novela. Barcelona: Tusquets, 2001. Print.
- _____. El Paraíso en la otra esquina. Madrid: Alfaguara, 2003. Print.
- _____. La tentación de lo imposible. Víctor Hugo y Los Miserables. Madrid: Alfaguara, 2004. Print.
- _____. "Interview with Mario Vargas Llosa." Interview by Dominic Moran. *Hispanic Research Journal* 7. 3 (2006): 259-73. Print.
- _____. Los cuadernos de don Rigoberto. Madrid: Alfaguara, 2007. Print.
- _____. Sables y utopías. Visiones de América Latina. Lima, Perú: Aguilar, 2009. Print.
- _____. El sueño del celta. Alfaguara/Santillana: Doral, FL, 2010. Print.
- _____. "Reflexiones sobre una moribunda." 11 Sept. 2011. Web. 29 Nov. 2012
- _____. "El nacionalismo es la peor construcción del hombre." El país 29 Aug. 2010. El PaísDigital Web. 9 Oct. 2014.
- _____. "El nacionalismo es una plaga que ha llenado de sangre la historia." ABC Nov. 2010. ABC.es Web. 1 Nov. 2014.
- Vattimo, Gianni. The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins U P, 1991. Print.
- Venkatesh, Vinoh. "Gender, patriarchy and the Pen (is) in three rewritings of Latin American History" Chasqui 40. 2 (2011): 95-107. Web. 5 Nov. 2014.
- Williams, Raymond L. The Country and the City. New York: Oxford U P, 1973. Print.

_____. Vargas Llosa: Otra historia de un deicidio. México, D.F.: Taurus, 2000. Print.

Wiseman, David P. Reseña El sueño del celta by Mario Vargas Llosa. Hispania 94. 4 (Dec. 2011): 776-77. Print.